

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Tatiana Hora Alves de Lima

**UTOPIAS DE BRASÍLIA NO CINEMA:
O desvio contra a arquitetura e a história**

Belo Horizonte

2019

Tatiana Hora Alves de Lima

**UTOPIAS DE BRASÍLIA NO CINEMA:
O desvio contra a arquitetura e a história**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Comunicação Social.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Belo Horizonte

2019

*Para minha mãe, Rita de Cássia
(em memória)*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe: mesmo discordando das escolhas profissionais da filha, ela não economizou esforços para que fosse possível que eu me mudasse para outra cidade com meu pequeno Benjamin. Ela sempre foi minha torcedora, meu anjo da guarda. Agradeço também ao meu filho que, se me trouxe muitos desafios na vida, também me ensinou a forma mais plena de amor. No mestrado, eu vi uma vida nascer. No doutorado, eu me despedi de uma vida.

Agradeço à minha orientadora, Cláudia Mesquita, com quem desenvolvo uma parceria desde o mestrado, e que me ofereceu a leitura minuciosa, o diálogo questionador e a cumplicidade essenciais para o prosseguimento e a conclusão da pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar também a banca de qualificação. André Brasil, presente nas bancas de qualificação e de defesa do mestrado, foi mais uma vez, na qualificação do doutorado, o olhar atento às potencialidades e problemas do trabalho (essencial). Eduardo de Jesus apresentou comentários muito instigantes, que me lembraram da paixão pela pesquisa. A César Guimarães, pelo auxílio na fase de reformulação do projeto. Sou grata ainda a Ana Ângela Farias Gomes e Cezar Migliorin, por aceitarem participar da banca de defesa da tese.

Agradeço aos meus amigos Lili e Bolívia, que conheci durante o mestrado e que me receberam de braços abertos durante a seleção de doutorado, pelo companheirismo durante toda a estadia em Belo Horizonte. A Graça, minha vizinha querida, pelo carinho do “pão de queijo” e do “bolo de laranja com cobertura de chocolate”, grande amiga que vou levar para toda a vida. A Carlos, pela simpatia e hospitalidade do “vovô Victor”.

Aos colegas do Poéticas, com quem dividi questões de pesquisa e um pouco de boemia: Vinícius Andrade, Victor Guimarães e Pedro Veras. Aos alunos da UFMG, especialmente Maíra Gomes e Marcella Ximenes, que me deram a oportunidade de exercer a orientação de uma monografia e de um documentário, aprendendo junto com elas.

Aos amigos de Aracaju, com quem compartilho minhas aflições e pequenas vitórias: Nina (irmã que escolhi), Ícaro (há tantos anos sempre ao meu lado), e também Jeff, Ale, Rogério, Bárbara, Guilherme e Lulu. Aos familiares, tia Ruth e tio Patrocínio, pelo apoio ao final da pesquisa. E aos meus irmãos, Rodrigo, Rafael e Tiago, para que sigamos fortes e ajudando uns aos outros.

Por fim, agradeço a Capes, pela bolsa concedida durante esses anos, fundamental para a realização da pesquisa. É fundamental este tipo de incentivo para que haja produção intelectual no país, lutemos para que continue existindo.

Resumo

Brasília, cidade erguida como promessa utópica de refundação do país, inspirou a realização de um vasto conjunto de filmes. Entre eles, filmes de propaganda da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) que, desde a construção da cidade, exaltavam os mitos fundadores, os “50 anos em 5”, a liderança de Juscelino Kubitschek e os operários incansáveis que ergueram a nova capital. Por outro lado, diversos filmes promoveram desvios das utopias de Brasília no cinema. Partimos do conceito de desvio formulado por Guy Debord em colaboração com os situacionistas, buscando alargá-lo, de modo a abarcar os gestos desviantes dos filmes do corpus da pesquisa. Nosso propósito é investigar como os filmes *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade (em contraposição a *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos), *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), de Vladimir Carvalho, *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014), e *Era uma vez Brasília* (2017), os três últimos dirigidos por Adirley Queirós, através das articulações entre os corpos filmados, o espaço e o tempo, desviam os sentidos propostos pela arquitetura e pela história oficial, seguindo na contramão do tempo histórico ancorado no progresso.

Palavras-chave: Brasília; desvio; tempo histórico; utopia.

Abstract

Brasilia was built up with the utopic pledge of refounding the country. This city inspired the realisation of a vast amount of movies. Among them, on one hand, propaganda films created by New Town Development Company(Novacap), since the construction of the city, which exalted the founding myths, the “50 years in 5”, the leadership of Juscelino Kubitschek and the indefatigable workers who built the new capital. On the other hand, several films deviated from the utopias of Brasilia. We start from the concept of deviation created by Guy Debord, in collaboration with the situationists, and attempt to enlarge it, in order to address the deviating gestures in the films which compose the *corpus* of this research. Our purpose is to analyse how the films *Brasília segundo Friedman* (1979), by Vladimir Carvalho, *Fala Brasília* (1966), by Nelson Pereira dos Santos, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade (opposing *Brasília, planejamento urbano* (1964), by Fernando Coni Campos), *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), by Vladimir Carvalho, *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014), and *Era uma vez Brasília* (2017), the last three directed by Adirley Queirós, deflect the senses proposed by the official architecture and the official history, through the articulation among bodies, time and space, following the opposite direction of the historical time underpinned in the concept of progress.

Key words: Brasilia; deviation; historical time; utopia.

[Lista de figuras]¹

Figura 1 - <i>Brasília</i> (1957), de Sálvio Silva	50
Figura 2 - <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon	52
Figura 3 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	53
Figura 4 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	54
Figura 5 - <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon	54
Figura 6 - <i>Imagens de Brasília n° 16</i> (1959), de José Silva.....	56
Figura 7 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	57
Figura 8 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	58
Figura 9 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	59
Figura 10 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	59
Figura 11 - A presença da cruz em <i>Brasília n°10</i> (1958) e <i>Brasília n°17</i> (1960), ambos de José Silva, respectivamente.....	60
Figura 12 - <i>Brasília n°10</i> (1958), de José Silva	62
Figura 13 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	62
Figura 14 - <i>Brasília n°14</i> (1958), de José Silva	63
Figura 15 - <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon	63
Figura 16 - <i>Caminhos de Brasília</i> (1959), de Obenor Santos	65
Figura 17 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	65
Figura 18 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline.....	66
Figura 19 - <i>Brasília n°14</i> (1958), de José Silva	66
Figura 20 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	67
Figura 21 - <i>Corte vertical na selva amazônica</i> (1958), sem indicação da equipe técnica	68
Figura 22 - <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline, na primeira imagem. <i>Brasília n°17</i> (1960), de José Silva, na segunda.	69
Figura 23 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	70
Figura 24 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon	70
Figura 25 - Nas duas primeiras figuras, <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon. Nas duas últimas, <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon.	72
Figura 26 - Na primeira figura, <i>Brasília, profecia de Dom Bosco</i> (1957), de Romeu Paschoaline. Nas duas seguintes, <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon. Na última, <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon.	73
Figura 27 - Na primeira figura, <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon. Na segunda, <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon.	74
Figura 28 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon.	75
Figura 29 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon.	75
Figura 30 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon.	76
Figura 31 - <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon.	77

Optamos por listar apenas as imagens dos cinejornais e filmes encomendados pela Novacap, além dos conjuntos de imagens que reúnem, em uma mesma página, frames de mais de um filme. Nos outros casos, as imagens foram extraídas dos filmes diretamente discutidos no texto, naquela página e-ou capítulo, tornando desnecessária a identificação.

Figura 32 - Na primeira figura, <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon. Na segunda, <i>Brasília segundo Feldman</i> (1979), de Vladimir Carvalho.	82
Figura 33 Na primeira imagem, <i>Brasília nº12</i> (1958), de José Silva. Na segunda, <i>Brasília segundo Feldman</i> (1979), de Vladimir Carvalho.	87
Figura 34 Na primeira imagem, <i>Conterrâneos velhos de guerra</i> (1991), de Vladimir Carvalho. Na segunda, <i>Brasília, contradições de uma cidade nova</i> (1967), de Joaquim Pedro de Andrade.....	148
Figura 35 - Na primeira imagem, <i>A cidade é uma só?</i> (2011), de Adirley Queirós. Na segunda, <i>Novacap ano 25</i> (1981), de Dino Cazzola.	183
Figura 36 - Na primeira imagem, <i>O bandeirante</i> (1957), de Jean Manzon. Na segunda, <i>Novacap ano 25</i> (1981), de Dino Cazzola. Nas duas últimas, <i>A cidade é uma só?</i> (2011), de Adirley Queirós.	185
Figura 37 - <i>Novacap ano 25</i> (1981), de Dino Cazzola.....	187
Figura 38 - Na primeira figura, <i>As primeiras imagens de Brasília</i> (1957), de Jean Manzon. Na segunda, <i>A cidade é uma só?</i> (2011), de Adirley Queirós.	188
Figura 39 - <i>Brasília ano 20</i> (1980), de Pedro Torre.....	228

Sumário

Introdução	7
1 Tempo, espaço e utopias	18
1.1 Utopia e história	18
1.3 Antecedentes da construção de Brasília: a conquista do território e do futuro	24
1.4 A anti-utopia desenvolvimentista de JK: ordem e progresso	30
1.5 Aspectos do Plano Piloto e das cidades satélites.....	35
1.5.1 Espaço atemporal e cidade mecanizada	35
1.5.2 As cidades satélites e a manutenção do Plano.....	40
2 Imagens da construção de Brasília: figurações utópicas	47
2.1 O narrador porta-voz	51
2.2 Mitos fundadores e espaços expansivos.....	57
2.3 Sujeitos que pensam e corpos-máquinas.....	70
2.4 <i>Brasília segundo Feldman</i> , 20 anos depois: do monumento ao massacre	78
3 O desvio no cinema – na contramão da arquitetura e da história.....	90
3.1 Os situacionistas <i>com</i> e <i>contra</i> o cinema.....	95
3.2 Práticas situacionistas contra o urbanismo e o espetáculo	102
3.3 Desvio e tempo histórico.....	109
4 O desvio pelo direto no Cinema Novo	114
4.2 As vozes dos candangos em <i>Fala Brasília</i>	119
4.3 Do planejamento às contradições.....	131
5 Corpos-ruínas em <i>Conterrâneos velhos de guerra</i>	142
5.1 O documentário épico e os candangos	144
5.2 Escovar a história a contrapelo.....	155
5.3 Monumento de barbárie	161
5.4 Os expelidos de Brasília.....	166
6 Ficcionalizar o arquivo, documentar a ficção – <i>A cidade é uma só?</i>	177
6.1 Campo e fora de campo, periferia e Plano Piloto.....	181
6.2 O antecampo em cena e a narrativa em abismo	189
6.3 Imagens de arquivo e reencenação.....	193
6.4 Contra plano e contra roteiro.....	196
7 Corpos interditos – <i>Branco sai, preto fica</i> e <i>Era uma vez Brasília</i>	200
7.1 A cidade como máquina do tempo em <i>Branco sai, preto fica</i>	206

7.1.2 Os ciborgues	210
7.1.3 O panóptico	214
7.1.4 A arma de destruição em massa	218
7.2 O instante de perigo e a distopia documental em <i>Era uma vez Brasília</i>	221
7.2.1 O desmanche do desenvolvimentismo	227
7.2.2 Os alienígenas de Ceilândia	230
7.2.3 O anticlímax	233
8 Considerações finais.....	236
9 Referências bibliográficas	241

Introdução

Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo.

Clarice Lispector

Desde o início de sua construção, Brasília, a cidade edificada sobre o nada quase como um set de filmagem, foi palco para filmes, constituindo-se simultaneamente enquanto canteiro de obras e locação. Tudo isso porque o presidente Juscelino Kubitschek precisava de apoio para realizar seu projeto ambicioso e polêmico de 1956 a 1960, e encomendou muitos filmes desde o início da construção através da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa pública responsável pela construção e controle da cidade. Brasília tem, assim, uma “vocação documental”, pois “ nica cidade no mundo a ser filmada no momento mesmo de ser construída, (...) foi partejada pelo cinema” (CARVALHO, 2002, p.315).

Brasília foi o principal lema de campanha de Juscelino Kubitschek, ancorada na promessa de que o seu governo faria o país avançar “50 anos em 5”. A constru o da nova capital foi definida como meta-síntese do Programa de Metas, um plano que elencava as a o es necessárias de incentivo e investimento em determinados setores da economia que deveriam ser efetuadas durante o mandato de Kubitschek. Na época, a capital do Brasil, Rio de Janeiro, se situava no litoral do país, e a constru o de Brasília provocou um processo de interioriza o, pois foi erguida em pleno Planalto Central desabitado, tendo como base de sustentac o o mito do progresso. Como afirma James Holston (1993), a visão teleológica da história, que subjaz   constru o da cidade,   paradoxalmente desistoricizante, pois ignora as diversas origens e conflitos em jogo nas trajetórias dos agentes, além de partir da “total descontextualiza o, na qual se toma um futuro imaginado como a base crítica pela qual avaliar o presente” (1993, p.17).

Para Holston (1993), JK encontrou no estilo modernista do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa a expressão perfeita para o seu projeto desenvolvimentista. Afinal, o modernismo arquitetônico promovia uma ruptura com o passado ao atribuir   arquitetura a capacidade de cria o de um novo mundo, como também apresentava uma est tica baseada no distanciamento e na desfamiliariza o na rela o com o habitante da cidade. A arquitetura moderna, amplamente debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados dos anos 1970, foi usada como ferramenta de renova o dos espaços

urbanos desde a reconstrução das cidades da Europa devastadas no Pós-Guerra, mas no Brasil foi mobilizada como tentativa de salto do estágio de “subdesenvolvimento” para o de país desenvolvido. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer eram frequentadores dos CIAM, e foram bastante influenciados pelas ideias de Le Corbusier expostas nas obras *A cidade radiosa* e *A carta de Atenas*. Há uma afinidade entre a estética modernista como forma de apagamento e a tentativa de um governo desenvolvimentista de reescrever a história do país a partir de um marco zero que seria a construção de Brasília. Esse processo, como se sabe, não se deu sem contradições.

(...) Considerados em relação com a pobreza das cidades-satélites, os privilégios do Plano Piloto contradizem as premissas que nortearam a fundação da cidade. Pois os planejadores queriam fazer de Brasília um exemplo de progresso, negando as condições do subdesenvolvimento na construção e na ocupação da cidade – e não simplesmente deslocando-as do litoral para o interior, transportando-as das grandes cidades para Brasília, ou transpondo-as para outra escala. Todavia, a simples existência das cidades-satélites, onde vivem quase três quartos da população do Distrito Federal, subverte essa intenção, reproduzindo a distinção entre o centro privilegiado e a periferia destituída – um dos traços mais básicos do resto do Brasil urbano e do subdesenvolvimento que os planejadores de Brasília queriam negar ao construir o seu novo mundo. (HOLSTON, 1993 p.35)

Segundo dados do censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a região do Distrito Federal contava, em 2010, com uma população de 2.570.160 pessoas; já em 2018 a população estimada era de 2.974.703 pessoas.² Esta pesquisa não apresenta dados isolados de cada município da região. Os dados mais recentes de que se dispõe provêm da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios do Distrito Federal (PDADDF), de 2018, realizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan). Segundo a pesquisa, o DF apresentava naquele ano 2.894.953 moradores; dos quais apenas 401.508 pessoas viviam no Plano Piloto e imediações, e os demais nas cidades satélites. O relatório da Codeplan de 2015 informa que a maior cidade satélite seria Ceilândia, com uma população estimada em 489.351 habitantes. Ou seja: a população das cidades satélites do Distrito Federal corresponde hoje a muito mais do que os “dois terços” da população de Brasília que constam dos dados presentes na primeira edição do livro de James Holston sobre Brasília, *A cidade modernista*, publicado em 1993.

A pesquisa da Codeplan indica ainda que o Plano Piloto é o principal local de trabalho dos residentes no Distrito Federal, correspondendo a 41,2% do total de endereços de destino. O relatório da Codeplan de 2018 divide o Distrito Federal em quatro grupos e informa que,

²Mais informações em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/df/panorama>

enquanto o grupo 1, composto pelo Plano Piloto e proximidades (Jardim Botânico, Lago Norte, Lago Sul, Park Way e Sudoeste/Octogonal), conta com uma renda domiciliar média de R\$15.614,00, já o grupo 4, a região mais pobre do DF, formada por Fercal, Itapoã, Paranoá, Recanto das Emas, SCIA-Estrutural e Varjão, apresenta uma renda familiar média de R\$2.465,00. O surgimento das cidades satélites já estava previsto no Plano Piloto de Lúcio Costa, mas não da forma como ocorreu. Profundas desigualdades entre centro e periferia permanecem – e se aprofundam - no Distrito Federal, marcado desde a sua construção pelo crescimento desenfreado e desordenado das cidades. Ou seja, não demoraram a entrar em jogo os “paradoxos da utopia”, na expressão de Holston, legados pelo projeto de Brasília, cidade concebida como “modelo, uma imagem construída, não a partir das condições brasileiras existentes, mas do futuro do país” (1993, p.92).

Uma cena de *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues,³ proporciona, se quisermos, uma síntese dessas contradições. Quando o sanfoneiro Ciço, sua esposa Dasdô e seu filho chegam a Brasília, após uma longa viagem numa caravana de artistas mambembes que percorreram a Amazônia, a chegada é já uma partida. Na sequência em que a assistente social orienta Ciço e Dasdô, com o bebê nos braços, a montagem alterna entre imagens do Eixo Monumental, do ponto de vista de Ciço, e planos da assistente conversando com eles no interior do veículo onde viajam: “Um milhão de habitantes, mais de um milhão de habitantes. Cabe mais alguém? Não cabe. E, no entanto, continua a chegar gente como vocês, do Brasil inteiro. E é justo: o futuro está aqui, no Planalto Central. Agora nós, da assistência social, nós cuidamos de vocês, nós orientamos vocês, nós abrigamos toda família. Bem, não dá pra ser aqui, no centro da cidade”. Eles chegam de Kombi a uma rua sem asfalto de uma cidade satélite, repleta de crianças jogando futebol. No automóvel, lê-se: “Casa do Ceará. Assistência Social Declarada de Utilidade Pública. Quadra 910. Asa Norte Comercial” (endereço da casa de assistência social, que leva o nome de um estado do Nordeste, localizada no Plano Piloto). A porta da Kombi é fechada e eles ficam lá, desolados; em seguida, adentram um barraco. Se o futuro está em Brasília, a promessa da chegada a um lugar onde se vive “em outro tempo” se revela uma farsa para os migrantes expulsos, conduzidos a uma cidade satélite bem longe

³ O filme de Carlos Diegues, que percorre diversos espaços, sem se restringir a Brasília, não integra o nosso corpus de pesquisa, sendo mobilizado nesta introdução em função da cena descrita. Mas o cineasta chegou a fazer um curta-metragem com uma câmera 16 mm em punho no ano de 1960, já no final da construção de Brasília, após se mudar para a cidade junto com seu pai. No entanto, nenhuma cópia do filme foi preservada. A informação sobre o filme de Carlos Diegues consta nesta reportagem do Correio Braziliense: http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/04/04/interna_diversao_arte.183705/50-filmes-que-marcaram-a-cidade.shtml

do Plano Piloto, onde encaram a dureza do presente impregnado de passado nas ruas miseráveis da periferia, história vivida por tantos trabalhadores desde a construção da cidade. “Bye, bye, Brasil”: tal como nesta cena, Brasília aparece nos filmes do *corpus* como “espaço metonímico”, um microcosmo do Brasil: a história de Brasília é a história do país, as promessas e os fracassos de Brasília são as promessas e os fracassos do Brasil (em uma relação de continuidade, nalguma medida, com o investimento simbólico que cercou o planejamento e a construção da cidade).

Podemos convocar um trecho de uma crônica de Clarice Lispector, *Nos primeiros começos de Brasília*, do livro *A descoberta do mundo*, antecipado na epígrafe desta introdução, para indicar a problematização que costura o amplo e heterogêneo conjunto de filmes que compõem o nosso corpus de pesquisa: “aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (1999, p.295). Desde a sua concepção, Brasília representou não apenas um novo lugar, mas um novo tempo: utopia e ucronia, simultaneamente. Os filmes de propaganda da Novacap difundiram o imaginário da ruptura com o passado e do salto para o futuro a partir da construção de Brasília. Neles, o espaço da cidade surge em constante expansão a partir de imagens aéreas sobre estradas e ângulos que valorizam a grandiosidade dos monumentos. Tudo é visto segundo um olhar totalizante que supõe plenas correspondências entre as intenções dos líderes e a concretização da cidade. Filmes como *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), ambos de Jean Manzon, *Brasília* (1957), de Sálvio Silva, e *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, se utilizam de alusões ao “descobrimento do Brasil” e ao bandeirantismo, entre outros mitos, para elaborar uma historicização paradoxalmente desistoricizante da construção da cidade, vinculando-a a acontecimentos distantes no tempo que reforçam os sentidos de refundação do país, conquista do território e progresso.

Por outro lado, diversas obras *desviaram* as projeções da utopia modernista e do desenvolvimentismo difundidas pelos filmes da Novacap: *Brasília segundo Feldman* (1979) e *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), ambos de Vladimir Carvalho, *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, *A cidade é uma só?*(2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), os três últimos de Adirley Queirós. Não falamos em “desviar” por acaso. As práticas situacionistas⁴ elaboram formas de contestação das relações entre o corpo, o tempo e a cidade impostas pela arquitetura; por trás de todas essas práticas está o *desvio*, já que o

⁴Entre elas, a construção de situações e a deriva, temas que abordaremos no terceiro capítulo da tese.

grupo de situacionistas (ativo de 1957 a 1972) não propõe realizar uma nova arquitetura, um novo urbanismo,⁵ nem uma nova geografia, mas o desvio delas. A tese se apropria da noção de desvio, elaborada por Guy Debord (2003a; 2007) em colaboração com os situacionistas, para refletir sobre como os filmes “desviantes” reunidos em nosso *corpus* de pesquisa fabricam outras relações entre *corpo, tempo e espaço*, na contramão das projeções utópicas engendradas pelos filmes da Novacap.

Guy Debord defendia a realização de antifilmes, que se engajavam principalmente na remontagem crítica das imagens da sociedade do espetáculo. O seu projeto era combater a assimilação entre ideologia e realidade que vigoraria nesta sociedade; para o teórico e cineasta, “na medida em que a materialização da ideologia na forma do espetáculo, que arrasta consigo o êxito concreto da produção econômica autonomizada, se confunde com a realidade social, essa ideologia pode talhar todo o real segundo o seu modelo” (DEBORD, 2003a, p.160). No combate às imagens espetaculares, Debord criou *Crítica da separação* (1961) e *A sociedade do espetáculo* (1973), “antifilmes” que eram, em sua concepção, anti-ideológicos, feitos a partir da técnica do desvio, buscando a destruição do cinema e a transformação de um mundo onde “tudo se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 2003a, p.14).⁶

Se o anticinema proposto por Guy Debord partia principalmente do desvio, compreendido como montagem negativa das imagens de arquivo, a presente tese não aborda antifilmes, propondo alargar a noção de desvio para refletir sobre como filmes que criticam as utopias criadas em torno da cidade de Brasília combatem o espaço e o tempo histórico do progresso (aquele dos “50 anos em 5”, mas também, de um modo geral, o tempo do desenvolvimento capitalista), desviando os sentidos propostos pela arquitetura e pela história oficial. O desvio de elementos pré-fabricados cria um duplo fundo onde convivem o sentido anterior e o imediato, proporcionando múltiplas virtualidades⁷ – ele corresponde a um dos gestos de desvio analisados na presente tese, mas não é o único. Na noção alargada que propomos, o desvio fílmico também pode se dar por meio da *ação dos corpos no espaço*

⁵Há divergências entre os situacionistas sobre a possibilidade de uma “arquitetura situacionista”, tendo em vista que, enquanto Constant projetou a utopia de uma cidade situacionista com sua Nova Babilônia, Guy Debord acreditava que qualquer imposição da arquitetura sobre as vidas dos sujeitos (por mais aberta e participativa que ela fosse) não seria situacionista, mas sim o uso desviante dela.

⁶Debord se inspira nas reflexões de Feuerbach em *A essência do cristianismo* para realizar a crítica da sociedade do espetáculo: vivemos num mundo que prefere “(...) a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser (FEUERBACH apud DEBORD, 2003a, p.14)”, de modo que “(...) o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado” (FEUERBACH apud DEBORD, 2003a, p.14).

⁷Ver *O desvio como negação e prelúdio*, ensaio da Internacional Situacionista (2007).

(submetendo a cidade à apropriação dos sujeitos, através de suas vivências) e das tensões entre *tempo histórico* e *tempo narrativo* (as diferentes construções fílmicas do tempo elaborando relações entre passado, presente e futuro, de modo a romper com a temporalidade do progresso).

No primeiro capítulo, *Tempo, espaço e utopias*, discutiremos a utopia, noção central em a tese, tendo em vista o modo como os imaginários utópicos criam outros mundos localizados no espaço e/ou no tempo futuro. As utopias imaginam espaços irreais que são também projeções de futuro, enredadas a imagens do passado e do presente: elas constroem espaços, mas também tempos. De um lado, as concepções de história amparada no progresso; de outro, a crítica marxista elaborada por Walter Benjamin (1987) em *Sobre o conceito de história*, para quem o tempo não é linear e o progresso é uma catástrofe – iremos percorrê-las no primeiro capítulo, no esforço de preparar o terreno para as análises das construções temporais dos filmes de propaganda da Novacap e dos filmes desviantes.

Ainda no primeiro capítulo, partimos da discussão mais abrangente sobre utopia para abordar as utopias de Brasília e alguns aspectos da arquitetura da capital. Ponderamos sobre os antecedentes da construção da capital federal no Planalto Central (que teve diversos defensores no decorrer da história, muito antes de JK), erguida tendo em vista a interiorização, a integração e a segurança nacionais. O capítulo aborda brevemente o contexto político nacional e internacional do governo JK, bem como os ideais desenvolvimentistas e seu verniz “anti-utópico” (ao contrário das aparências), considerando o alinhamento aos Estados Unidos na defesa do desenvolvimento do país como modo de conter tendências subversivas na América Latina. Discorremos ainda sobre os aspectos “distópicos” da capital, estratégica do ponto de vista militar, com vias projetadas para as máquinas (os automóveis) e pensada, desde o planejamento, como centro isolado, distante das cidades satélites (que cresceram desenfreadamente, entre invasões, desocupações, mandos e desmandos da especulação imobiliária).

“Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais” (LISPECTOR, 1998, p. 293): essa é a impressão que temos hoje, ao olharmos para os cinejornais de propaganda da Novacap produzidos na época da construção. No segundo capítulo, a tese se volta para a investigação do imaginário utópico elaborado e difundido nos cinejornais da Novacap. Identificamos alguns elementos que se repetem e são marcantes nas formas expressivas dos filmes oficiais, com ênfase na elaboração do espaço fílmico, na participação dos agentes da construção em cena e nas relações entre tempo e espaço que derivam desses procedimentos.

Apesar da distância temporal, pois *Brasília segundo Feldman* foi lançado 19 anos depois da inauguração de Brasília (e 20 anos após a captação das imagens por Eugene Feldman), este filme é analisado no segundo capítulo por lançar um novo olhar sobre a edificação da capital, em tudo contrastante com as representações presentes nos filmes oficiais. Historicamente, é o primeiro a trazer à tona o episódio do massacre dos operários da construtora Pacheco Fernandes, mortos pelos policiais da Guarda Especial de Brasília (GEB) na calada da noite, após terem protestado contra a comida estragada que lhes foi servida na cantina do acampamento. *Brasília segundo Feldman* rememora a repressão policial contra os operários, sem perder de vista o presente, vislumbrando a esperança de engajamento dos trabalhadores na contestação à ditadura militar. Este documentário faz a passagem entre os filmes que se alinham à utopia modernista e aqueles que promovem o desvio.

No terceiro capítulo, retornamos à teoria para abordar a noção de desvio, o antcinema de Guy Debord e as práticas situacionistas – fundamentação necessária para a análise dos filmes desviantes na tese. Articulamos o pensamento de Debord sobre o tempo histórico irreversível às noções de regimes de historicidade, de Hartog (2013), e de espaço de experiência e horizonte de expectativa, de Koselleck (2006). Buscamos, assim, compreender como os filmes do *corpus* de pesquisa engendram experiências históricas em suas narrativas: se priorizam o presente, o passado, o futuro ou a condensação dos tempos; quais relações estabelecem entre a memória, o medo e a esperança. Ricoeur (2007) nos oferece ainda, no mesmo capítulo, as conexões entre o corpo, o tempo e o espaço na arquitetura, importantes para a elaboração de nossa noção de desvio.

No quarto capítulo, seguimos para a análise dos filmes desviantes (retomando o caminho iniciado com *Brasília segundo Feldman*). Investigamos o “desvio pelo direto” empreendido em documentários do Cinema Novo que filmaram a cidade de Brasília: *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, e *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade (analisado como desvio dos princípios formais de *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos). *Fala Brasília* é um estudo sobre a multiplicidade dos sotaques do país, abrigada na capital, em que os migrantes entrevistam uns aos outros e narram suas memórias, bem como a vida na nova cidade. *Brasília, planejamento urbano* é um curta-metragem baseado no *Relatório do Plano Piloto*, vencedor do concurso para a construção da cidade e redigido por Lúcio Costa, dono do escritório onde o cineasta Fernando Coni Campos trabalhou; *Brasília, contradições de uma cidade nova*, por sua vez, pode ser visto como contestação ao que elabora este último filme,

através de uma narração irônica e das entrevistas com os operários que vivem nas cidades satélites, e também com os estudantes que vivenciam o caos na Universidade de Brasília (UnB) após as perseguições aos professores feitas durante a ditadura militar. Buscamos situar o Cinema Novo em sua relação com o desenvolvimentismo (o movimento estético combatia manifestamente, como é sabido, o estado “subdesenvolvido” do cinema e do país). Elaboramos, a partir da análise dos filmes, uma síntese entre o “desvio pelo direto” proposto por Jean-Louis Comolli em seu ensaio acerca das relações entre o cinema de ficção e o cinema direto nos anos 1960, e o desvio proposto na presente tese. Argumentamos, ainda, sobre como *Fala Brasília e Brasília, contradições de uma cidade nova* desviam o espaço atemporal, com relações estanques entre sujeito e objeto (tal como em *Brasília, planejamento urbano*), para investir na *mise-en-scène* compartilhada, nas vozes e nos olhares dos operários, e na historicização do espaço (retomando as condições precárias do país onde a cidade foi erguida, e, mais especificamente no filme de Joaquim Pedro, aludindo à possibilidade de outra utopia, a de uma cidade feita por e para os operários, na ruptura com a ditadura militar).

“Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas” (LISPECTOR, 1998, p.293). Esta imagem da paisagem fáustica da capital, fundada sobre o apagamento das ruínas, tem algo a nos dizer sobre *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), de Vladimir Carvalho, analisado no quinto capítulo. O filme retoma o episódio do massacre dos operários da Pacheco Fernandes, abordado anteriormente em *Brasília segundo Feldman*, e confronta a versão oficial do ex-presidente da Novacap, Ernesto Silva, como também os depoimentos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Realizado no decorrer de 19 anos, iniciando-se ainda na ditadura militar e sendo lançado no período pós-abertura, *Conterrâneos* apresenta as ilusões vividas pelos pioneiros, construtores de Brasília, e o posterior crescimento do engajamento dos operários, através de episódios como a criação do sindicato, a formação da Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc) e a participação de um candango na política partidária, Geraldo Campos, que se tornou deputado. No filme, o gesto de desvio acontece através do que chamamos de *corpos-ruínas* (num diálogo que com a noção benjaminiana de ruína, apresentada em *Sobre o conceito de história*): o documentário realiza um trabalho de memória, atento ao que foi esquecido, aos mortos sob o concreto dos monumentos, à barbárie que foi apagada da história oficial, e ao presente dos corpos filmados nas invasões, entre resíduos e escombros. Em lugar da utopia do progresso e dos monumentos, *Conterrâneos velhos de guerra* se detém sobre as ruínas,

procurando pelo que “resta”, entre o passado dos pioneiros explorados na construção da cidade e o presente dos expelidos das invasões.

“Brasília ainda não tem o homem de Brasília” (LISPECTOR, 1998, p.292). No filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, estudado no sexto capítulo da tese, Dildu embarca diariamente para uma longa viagem de ônibus entre Ceilândia, onde reside e tem amigos, e o Plano Piloto, onde não faz mais do que limpar o chão – até que se engaja numa campanha fantasiosa para deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), reivindicando indenização para as famílias expulsas das invasões e garantias de acesso dos moradores da periferia às benesses de quem vive no Plano. Dildu é auxiliado em sua campanha por Zé Antônio, seu cunhado, um grileiro que sonha em ficar rico negociando a compra de imóveis e se envolvendo com a política. As encenações ficcionais coexistem com o testemunho de Nancy, que, junto com sua família, foi expulsa da Vila do IAPI durante a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), impulsionada pela Novacap, e que deu origem à Ceilândia na década de 1970. A montagem justapõe testemunhos, encenações ficcionais e o desvio de imagens e sons de arquivo de filmes da Novacap, como *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon, e *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola, além da reencenação da propaganda que apresenta o *jingle* da campanha da CEI, *A cidade é uma só*.

Realizado através de um edital de comemoração dos 50 anos de Brasília, num período de produção de documentários nostálgicos e entusiastas da capital, *A cidade é uma só?* rompe com a euforia comemorativa através da ficcionalização dos arquivos (que têm seus sentidos desviados pela ficção), e de seu confronto com testemunhos (elaborando contrastes, por exemplo, entre a memória de Nancy e a propaganda da CEI); o filme aposta ainda em “documentar a ficção”, fazendo da presença do antecampo em cena um meio para historicizar o presente e submetê-lo à crítica. No confronto com o testemunho de Nancy e com as encenações que envolvem os personagens Dildu e Zé Antônio, os arquivos da Novacap são utilizados de forma negativa e atualizados. Aponta-se, assim, o fracasso da utopia de Brasília como impulsionadora do desenvolvimento, a falácia da unidade da cidade (que figuraria a homogeneidade da nação); expõe-se, por outro lado, um presente marcado pelas exclusões entre Plano Piloto e periferia, especulação imobiliária e abismos entre representantes e representados.

“Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair. (...) Uma prisão ao ar livre” (LISPECTOR, 1998, p.294). Esta imagem lembra os moradores das periferias em

Branco sai, preto fica (2014), de quem se exige um passaporte de acesso ao Plano Piloto. No sétimo capítulo, analisamos como os filmes híbridos (entre ficção científica distópica e documentário) de Adirley Queirós elaboram figuras de desvio a partir de *corpos interditos*: corpos que fazem as passagens entre violências e autoritarismos passados e o perigo de catástrofes futuras, a partir das tendências sombrias do presente; no desvio, eles apontam a distopia onde havia a utopia, a catástrofe onde se supunha o progresso. Referimo-nos, entre outros, aos corpos dos viajantes no espaço-tempo: o agente terceirizado Dimas Cravalaças em *Branco sai, preto fica*, enclausurado no presente em sua máquina do tempo (um container de obras), e o agente intergaláctico WA4 em *Era uma vez Brasília*, confinado num carro-nave que mais parece uma cela de prisão. Mas também nos referimos aos corpos dos ciborgues Marquim e Sartana em *Branco sai, preto fica*, mutilados da cidade, andando com o auxílio de próteses e cadeira de rodas, após terem sido violentados pela polícia, no episódio de repressão a um baile *black* em 1986, em Ceilândia. Por fim, aos corpos dos moradores de Ceilândia, impedidos de atravessar a fronteira entre a periferia e o Plano Piloto, sendo constantemente vigiados; aos corpos dos trabalhadores algemados no metrô em *Era uma vez Brasília*; e ainda, no mesmo filme, ao corpo de Andreia Vieira, submetida ao controle ininterrupto da polícia após ter sido presa por ter matado com um taco de sinuca um homem que a havia assediado.

Os filmes de ficção científica distópica de Adirley Queirós investem no gênero para promover uma desfamiliarização, mas não em consonância com aquela proposta pela arquitetura modernista. Trata-se, diferentemente, de uma *desfamiliarização crítica* que promove uma radicalização de aspectos negativos do Distrito Federal no presente. Promovemos no capítulo 7, ainda, um diálogo com as reflexões de Fredric Jameson sobre a relação entre alegorias e tempo histórico no cinema de ficção científica (elaboradas em *Arqueologias do futuro*), bem como com as análises de Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, discutindo a atualização, no cinema de Adirley Queirós, do recurso às alegorias como instrumento de crítica à ideologia do progresso e ao fascismo (presente em alguns filmes do Cinema Novo e do dito Cinema Marginal).

Tal como lemos em Jean-Louis Comolli (2008), interessa-nos as possibilidades que o cinema tem criado para seguir na contramão dos controles urbanos e do espetáculo, criando desvios pelos quais se possam recuperar os vestígios, os corpos, as palavras, as narrativas, através do registro das durações e passagens vividas pelos habitantes da cidade.

(...) Digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível. E é nesse sentido, antes de tudo, que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades: os filmes levam muito mais em conta *o tempo da história e o do esquecimento* do que os espaços sobre os quais eles se exercem, os controles urbanos e as visibilidades pelas quais se exercem. (COMOLLI, 2008 p.180, grifo nosso)

1 Tempo, espaço e utopias

1.1 Utopia e história

Antes de Brasília ser uma cidade, ela era uma utopia. A capital federal foi erguida a partir do zero sobre o chão do Planalto Central, projeto de um governo desenvolvimentista, segundo princípios da arquitetura moderna, com a finalidade de romper com o passado, mudar o curso do presente (definido pela alcunha do “atraso”), e materializar a imagem do Brasil do futuro. Brasília foi palco desde sempre da produção de filmes que criaram as mais diversas utopias e críticas das utopias, produtoras de diferentes visões da história, e mais precisamente, de modos diversos de articulação entre o passado, o presente e o futuro.

A cidade é o lugar privilegiado da utopia, pois a imagem da cidade ideal reflete a imagem da sociedade perfeita. A palavra utopia vem do grego *u-tópos*: *u-não*, *tópos*- lugar: a utopia seria um “não lugar” ou lugar irreal, inexistente. O termo foi criado em 1516, na obra *Utopia*, de Thomas Morus, em que o autor descreve uma sociedade perfeita existente na ilha que dá nome ao livro, inspirado nos relatos de viagem feitos após as grandes navegações, por escritores como Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo. A “descoberta” de “novas terras” impulsionava a imaginação de lugares paradisíacos. Como escreve Marilena Chauí, “o significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não-lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta” (2008, p.7).

Apesar de a palavra utopia ter sido inventada por Thomas Morus, a ideia precede o neologismo e, segundo Fátima Vieira (2010), o utopianismo teria surgido muito antes da publicação de *Utopia*; a imaginação de lugares completamente diferentes daqueles em que viviam os autores já estava presente em obras anteriores.⁸ É o caso da *República*, de Platão, que na Antiguidade especulava sobre uma melhor forma de organização social, e da *Cidade de Deus*, em que Santo Agostinho imaginava um ideal de vida após a morte (*alotopia*) na Idade Média. Segundo Marilena Chauí (2008), as principais características das utopias são: a idealização de uma cidade feliz; a estabilidade das instituições; o consenso entre os habitantes

⁸Segundo Barbara Freitag (2001), apesar do título da obra de Thomas Morus significar “lugar nenhum”, o livro faz uma crítica à sociedade inglesa na época de Henrique VIII. Para a autora, a obra se inspira na cidade de Atlântida, inventada por Platão nos textos do *Timeu*, *Diálogos* e *Crítias*. *Utopia* descreve uma ilha dividida em 54 núcleos urbanos, onde não havia propriedade privada, os habitantes trabalhavam seis horas por dia, e a cozinha e o refeitório eram coletivos, funcionando sob a vigilância de algo como um panóptico.

e a identificação plena com o Estado; a vigilância permanente exercida sobre os indivíduos, com a finalidade de garantir a “harmonia social”; o modo de vida coletivista; a localização insular, isolada de outras cidades.

Em sua concepção, Brasília é o exemplo perfeito de uma “utopia”. Vejamos algumas de suas características: a cidade foi construída no Planalto Central sob o argumento de que seria mais seguro para as instituições que a capital se localizasse longe do litoral; foi evocada como pedra angular da construção de uma nacionalidade mais consolidada; as superquadras foram edificadas segundo princípios coletivistas; a capital foi erguida de modo a manter um afastamento entre o Plano Piloto (a Brasília original) e outras cidades do Distrito Federal, como uma ilha cercada de cidades satélites por todos os lados.

É comum que haja uma assimilação entre utopia e *eutopia* (*eu-tópos*), como se a utopia (o não-lugar) significasse necessariamente o “bom lugar”, a sociedade perfeita: este é o caso das utopias socialistas e da ideologia do progresso, implicadas por determinadas visões da história. O socialismo utópico é um exemplo importante de projeção política utópica; ele teve expoentes das mais diversas origens e perspectivas sobre a cidade ideal no século XIX, como Henri Saint-Simon e Charles Fourier⁹ na França rural, e Robert Owen na Inglaterra industrializada. Mesmo que, na atualidade, a utopia seja usualmente confundida com o próprio socialismo, tendo em vista a escalada do capitalismo em nível mundial, o chamado socialismo utópico foi duramente criticado por Marx e Engels (esse último escreveu um livro sobre o assunto, *Socialismo científico e socialismo utópico*). Ambos consideravam que os socialistas utópicos eram ingênuos por acharem que o pensamento e a imaginação de um indivíduo poderiam mudar o mundo, a despeito das forças da história. Para Fátima Vieira (2010), apesar de Marx e Engels demarcarem uma posição contrária à utopia, eles foram também produtores de utopia, já que elaboraram teorias que propunham mudanças profundas na realidade.

Baseados na ideia de que, assim como os modos capitalistas de produção causaram a desintegração do mundo feudal, também a competição industrial causaria a destruição do sistema capitalista, Marx e Engels acreditavam que o desenvolvimento do maquinário – um imperativo ditado pelas leis de competição – levaria a situações cíclicas de excedentes de produção, e eventualmente ao colapso da sociedade capitalista. A própria história causaria a destruição do capitalismo (a teoria do materialismo histórico), mas

⁹ Segundo Barbara Freitag (2001), na obra *A harmonia universal e o falanstério* (1848), Charles Fourier defendia a criação de falanstérios, ou comunidades com cerca de 2 a 3 mil pessoas, formadas por construções que seriam verdadeiros palácios, onde os habitantes teriam uma rotina rigidamente estabelecida, com horários para trabalho, descanso, lazer, higiene e refeições.

os homens necessariamente ajudariam de forma a acelerar este processo (teoria do materialismo dialético). Após um período de revolução, o Estado seria temporariamente o único proprietário de todos os meios de produção (ditadura do proletariado). Não haveria mais divisão de classes, assim como o próprio Estado se revelaria dispensável. Novos homens e mulheres éticos nasceriam e assegurariam completamente a sua humanidade. (VIEIRA, 2010, p.13)¹⁰

A utopia se tornou uma preocupação central para alguns pensadores marxistas. Este é o caso do sociólogo Karl Manheim (1986), que na obra *Ideologia e utopia* faz distinções entre essas duas formas de pensamento. Para Manheim, “um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre” (1986, p.216), a utopia sendo produzida através de pensamentos e práticas que têm por objetivo abalar um determinado estado de coisas. Por outro lado, Manheim afirma que as ideologias seriam sistemas de pensamento situados histórica e socialmente, modos de experiência e interpretação compostos por ideias que se adaptam plenamente a uma determinada ordem de existência, por mais que pareçam transcender a realidade. Manheim afirma que a relação entre a ordem existente e as utopias é dialética, pois não existe a realidade “em si”, mas uma realidade em constante processo de mudança. Na visão do autor, a história da humanidade é a história das utopias, pois “(...) o caminho da história vai de uma *topia*, por uma utopia, até a *topia* seguinte, etc.” (MANHEIM, 1986, p.226).

O filósofo marxista Ernst Bloch (2005) fez um estudo vasto das diversas formas de utopia em *O princípio esperança*. Para Bloch, o marxismo é uma teoria eminentemente utópica, preocupada com a transformação do mundo para além da reflexão teórica. O autor compreende não somente o futuro, mas o próprio passado como devir, segundo o marxismo.

A filosofia marxista, como aquela que finalmente se comporta de modo adequado frente ao devir e ao que está por surgir, conhece igualmente todo o passado em sua amplitude criativa, porque ela não conhece nenhum outro passado, a não ser o ainda vivo, o ainda não liquidado. A filosofia marxista é a do futuro, portanto, também a do futuro no passado. (BLOCH, 2005, p.19-20)

¹⁰No original: “Based on the idea that as the capitalist modes of production caused the feudal world to disintegrate, so would industrial competition cause the destruction of the capitalist system, Marx and Engels believed that the improvement of machinery – an imperative dictated by the laws of competition- would lead to cyclical situations of a surplus of production, and eventually to the collapse of capitalist society. History itself would cause the destruction of capitalism (theory of historical materialism) but men would necessarily have to help in order to speed up this process (theory of dialectical materialism). After a period of revolution, the state would temporarily be the only owner of all the means of production (dictatorship of proletariat). There would be no more class division, as the state itself would be revealed as dispensable. New, ethical men and women would be born and would fully assert their humanity.”

Bloch afirma que teorias como a psicanálise refletiram sobre o presente como impregnado de memória; mas ele estaria também, ressalta, saturado de futuro, pois “em todo presente, mesmo no que é lembrado, há um impulso e uma interrupção, uma incubação e uma antecipação do que ainda não veio a ser” (BLOCH, 2005, p.22). As utopias seriam o que Bloch chama de *sonhos diurnos*: se os sonhos noturnos foram descritos por Freud como o lugar da satisfação dos desejos, os sonhos diurnos também seriam desejantes; neles, contudo, o sujeito não se encontraria arrastado por imagens autônomas do inconsciente, sendo capaz de planejar ações futuras. Além disso, os sonhos diurnos não seriam meras fantasias, pois almejam a realização e, inclusive, podem ter em vista mudanças para a coletividade.

O teórico marxista Fredric Jameson (2006) parte de uma apropriação das ideias de Bloch e de uma crítica a Manheim para formular a sua própria relação entre marxismo e utopia. Segundo Jameson, Bloch analisa as diversas formas de produção utópica (desde o planejamento arquitetônico à publicidade) a partir da seguinte tríade: *corpo, tempo e coletividade*, elementos que constituiriam os três níveis da alegoria contemporânea elaborada pela narrativa utópica. Jameson as toma como base para suas reflexões sobre ficção científica e arqueologias do futuro. Numa crítica a Manheim, o autor discorda da dicotomia entre utopia e ideologia. Para Jameson, a utopia não reflete nossa capacidade de imaginar um futuro melhor, mas revela “a clausura ideológica do sistema no qual nos encontramos confinados e presos” (2006, p.274). Todo e qualquer sujeito se encontra atado a uma posição ideológica, influenciado pela classe e a história, e “não importa quão abrangente e transclasse ou pós-ideológico seja o inventário das falhas e defeitos da realidade, a resolução imaginada permanece necessariamente ligada a uma ou outra perspectiva ideológica” (JAMESON, 2006, p.275).

É por acreditar que as utopias estão intrinsecamente vinculadas a determinadas perspectivas ideológicas que Jameson (2006) defende que a utopia do progresso é sintoma de transformações sociais, uma expressão do inconsciente político criada no contexto da modernidade. A utopia do progresso seria, assim, a utopia da modernidade. Ela se centra no futuro, abrigo do “lugar ideal”, tempo da promessa de um mundo melhor. As teorias pioneiras na defesa de que a marcha da história conduziria a humanidade inevitavelmente ao progresso (devido à infinita perfectibilidade humana e ao desenvolvimento tecnológico e científico) foram formuladas na Europa no século XVIII, especialmente na França, por filósofos iluministas como Anne-Robert Turgot e Marquês de Condorcet. Na Inglaterra, pensadores como Hume e Locke depositaram fé não na capacidade humana para conduzir o progresso,

mas no estabelecimento de uma nova ordem social através do poder da lei. Segundo Fátima Vieira (2010), essas teorias do progresso são *ucronias*: enquanto uma utopia como a da obra homônima de Morus, criada no Renascimento, fabulava um lugar ideal (um *tópos*) que seria a-histórico e estático, as teorias do progresso e também as utopias socialistas imaginadas a partir do século XVIII localizavam a sociedade perfeita no futuro, situando-a no tempo (o *cronos*).

Koselleck (2014) descreve esse fenômeno - de mudança das utopias para *ucronias*, ou seja, para projeções de sociedades ideais no tempo e não no espaço - como *temporalização da utopia*. Ele considera o livro *Ano 2440* (1771), de Louis-Sébastien Mercier, o marco inicial dessa nova forma de pensamento; nela, Mercier sonha com a Paris do futuro e fantasia sobre uma revolução violenta que seria mais tarde descrita como uma premonição da Revolução Francesa ocorrida em 1789.

No entanto, é claro que também os nenhures, os contramundos espaciais das antigas utopias podem ser lidos como visões potenciais do futuro. Pois eles sempre contêm algumas irrealidades, cujos programas de contraste críticos podem chegar a invocar a transformação, a reforma ou a revolução do próprio mundo. Mas o espaço de experiência das utopias existentes era primariamente espacial, e assim também o era seu modo de representação. Algum viajante desembarca em alguma costa estrangeira, transeuropeia, e ali descobre estados ideais ou sociedades pré-estatais das mais diferentes ordens de grandeza. O descobridor volta para casa e narra como o contramundo é bem organizado e agradável. Dele, então, pode ser deduzido um futuro irreal ou até mesmo potencial para o mundo. (KOSELLECK, 2014, p.123)

Koselleck (2006) explica que a noção de progresso foi proposta por Kant¹¹ no século XVIII, uma época em que se formulava o conceito de História a partir de uma visão teleológica, ou seja, a História como narrativa única no lugar de uma multiplicidade de histórias. O termo teleologia começou a ser utilizado no século XVIII para se referir a um modo de explicação baseado em causas finais. No dicionário de Filosofia, consta que “apelamos para a causa final ou teleológica quando, ante uma entidade ou processo, perguntamos ‘para quê?’. Apenas o nome é moderno, e o que é fundamental nela pode encontrar-se já em Platão e Aristóteles” (MORA, 1978, p.275). A História passou a ser

¹¹ No ensaio *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, lançado em 1784, Kant (2003) propõe que é possível encontrar o curso regular das ações humanas. Para o autor, numa reflexão de viés darwiniano, o princípio da natureza determina que a totalidade da espécie humana apresente o desenvolvimento incessante das suas disposições originárias em direção à perfeição. A realização dos fins racionais do princípio da natureza depende de uma relação harmônica entre a liberdade e uma constituição civil perfeitamente justa. A história foi marcada por inúmeras guerras decorrentes da Torre de Babel entre os Estados, e a utopia de Kant é a formação de um corpo político unificado (algo como uma “liga dos povos” ou “grande federação de nações”) como finalidade do fio condutor da história.

concebida como totalidade aberta ao futuro destinado inelutavelmente ao progresso; conforme Koselleck, “se a história inteira é única, também o futuro deve ser único, portanto, diferente do passado” (2006, p.319).

A visão centrada no progresso como motor da história passou a ser duramente criticada a partir de meados do século XX, no contexto do Pós-Guerra, quando se tornou difícil atribuir ao desenvolvimento tecnológico e científico o caminho virtuoso da humanidade, tendo em vista as catástrofes ocorridas durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. O conhecimento humano viabilizou a criação de armas de destruição em massa como a bomba atômica. Walter Benjamin, filósofo judeu, perseguido pelos nazistas, se opôs à concepção da história que postula um tempo homogêneo e vazio, trazendo à tona uma noção de tempo qualitativo, heterogêneo e pleno. Na tese IX de *Sobre o conceito de história*, Benjamin recorre a uma alegoria, usando a imagem do quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, para contestar a visão da história como sucessão de acontecimentos rumo ao progresso; ela seria, contrariamente, uma "catástrofe única", que acumula ruínas e impede a separação didática e cronológica entre tempos:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p.226)

Em sua leitura das teses de Benjamin, Michael Löwy (2005) argumenta, a propósito da tese VIII, que a visão da história centrada no progresso defende que as sociedades evoluem no sentido de conquistar mais liberdade, democracia e paz; no entanto, o que prevalece é a barbárie e a catástrofe. A utopia de Benjamin seria “o verdadeiro estado de exceção”, que constituiria a interrupção da continuidade histórica da opressão (e do progresso que conduz inelutavelmente à catástrofe). Para Löwy, “a revolução é a interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado, e, em seguida, ao futuro. O “salto do tigre em direção ao passado” consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (2005, p.120).

Assim, a visão da história de Benjamin se fundamenta numa relação intrínseca entre rememoração e redenção. “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à

redenção” (1987, p.223), escreve o autor na tese II. Em sua concepção, o passado não está encerrado, mas se mantém aberto ao futuro, já que a rememoração permite que as lutas e derrotas passadas se mantenham vivas no presente. Voltado à herança dos oprimidos, Benjamin defende que o historiador assuma o ponto de vista dos vencidos, tal como “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos”, levando em conta “a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987, p.223). Desse modo, pode-se “escovar a história a contrapelo” (1987, p.225), desvendar a barbárie por trás dos monumentos.

Com essa breve abordagem, não pretendemos esgotar a complexidade da discussão da história em Walter Benjamin, mas notar: as teses benjaminianas representam uma ruptura fundamental com as perspectivas iluministas e marxistas que atrelavam a história ao evolucionismo das *ucronias* do progresso. Como afirma Michael Löwy (2005), Benjamin critica tanto o desenvolvimento técnico vinculado à acumulação de riqueza, resultante da exploração capitalista da natureza e dos operários, quanto o culto ao trabalho e à técnica empreendidos pelo marxismo (segundo o qual a revolução do proletariado seria o destino inevitável do progresso, decorrente das contradições entre as forças produtivas e as relações de produção). Benjamin propõe uma visão da história que não se projeta rumo a um *fim* (como na *ucronia* dos acontecimentos que se sucedem na linha de um progresso infinito), mas ao sonho de uma *interrupção* das catástrofes que se repetem no presente, “saturado pelo tempo-de-agora”, na expressão do autor.

1.3 Antecedentes da construção de Brasília: a conquista do território e do futuro

Desde o discurso daqueles que estiveram à frente de sua construção, Brasília evocava um mundo imaginário, utópico. Em seu livro, JK conta que o astronauta Yuri Gagarin havia lhe dito que a impressão que se tinha ao desembarcar em Brasília é de que se estava chegando a outro planeta. Kubitschek afirma que lhe vinham à mente, para definir a nova capital, expressões como “metrópole do futuro”, “*urbs* interplanetária”, “cidade do ano 2000”. Assim, a cidade foi planejada e concretizada segundo um ideal de “salto para o futuro”.

A conquista do futuro (o progresso) como superação do passado (o atraso) se vinculava inexoravelmente à expansão do território e ao fortalecimento da Nação, espaço e tempo aliados numa narrativa teleológica. Por território, compreendemos, com Rogério

Haesbaert (2007), um espaço que é material e funcional (ele é físico, medível e construído segundo determinados objetivos práticos), mas que é também imaterial e simbólico (ele é feito para produzir certos significados, é interpretado de diversas maneiras, é um espaço vivido e temporalizado pelos sujeitos). O território abrange dominação jurídico-política e, por outro lado, apropriação dos sujeitos: abarca relações de poder, processos de identificação, como também de exclusão (HAESBAERT, 2007). No caso da construção de Brasília, a cidade foi construída com a função de ser um centro administrativo (este é o seu caráter funcional), e foi defendida como “síntese da nacionalidade” (este é o seu aspecto simbólico).

Esta assimilação entre Brasília e a Nação é auferida por Juscelino Kubitschek quando ele defende, por exemplo, que este futuro era desejado e exigido pelo povo. Segundo JK (2000), certa vez, quando fazia um comício em Jataí (GO), em 1955, um eleitor perguntou se ele iria levar adiante a transferência da capital para o interior do Brasil, como definia um dispositivo da primeira constituição republicana, de 1891, algo previsto também na Constituição Brasileira de 1946. Em *Por que construí Brasília*, Juscelino Kubitschek afirma que a cidade foi construída no mesmo local da profecia de Dom Bosco (padroeiro de Brasília), enunciada em 30 de agosto de 1883, e que indicava o Planalto Central como a região onde surgiria a “Terra Prometida”. JK, então, asseverou que a construção da nova capital passaria a ser um objetivo do seu governo. Deste modo, Kubitschek reivindicava a edificação de Brasília como realização de uma vontade que emana do povo, da lei, e até mesmo de Deus, defendendo a necessidade de sua concretização. Como afirma Rômulo de Oliveira, Brasília representava a consolidação da identidade nacional e também a vontade de um povo que almejava mudanças profundas no país.

Mas a construção da capital federal no interior do país se apresenta como o resultado de um dos discursos mais bem articulados do Estado moderno. Sob a regência do então presidente Juscelino Kubitschek, a ideia de Brasília transcendeu a questão da estratégia de segurança do núcleo do poder e se transformou na forma de materialização de uma questão de nacionalidade e desenvolvimento nacional. Partindo do interior do Estado, esse discurso dava conta da necessidade de conhecer o território e todo o povo do interior para se concretizar a nação brasileira, sendo necessária a disseminação do desenvolvimento como maneira de reconhecimento e distribuição das benesses do mundo moderno que até então estava segregado às regiões litorâneas e em específico ao Sudeste. (OLIVEIRA, 2008, p.6)

Considerando que “não há Estado sem capital” (BRUNHES; VALLAUX *apud* VESENTINI, 2001, p.14), pois a configuração da capital dá forma às relações que se estabelecem entre o Estado e a sociedade, constituindo o seu aspecto visível e material,

Brasília contribui então para a solidificação de um Estado forte e distante das pressões populares.

A defesa da mudança da capital federal para o Planalto Central já vinha de longa data. James Holston (1993) informa que entre os defensores dessa transferência estavam o embaixador Marquês de Pombal, o inconfidente Tiradentes e o ministro de Dom Pedro I, José Bonifácio, apoiador da independência. Em 1763, Salvador deixou de ser a capital do Brasil e o Rio de Janeiro passou a ser a sede do Império. No entanto, segundo Heloisa Bomeny (1988), devido à localização litorânea do Rio de Janeiro, houve várias discussões sobre a necessidade de se transferir a capital para o centro do país, com o fim de garantir a segurança da nação frente a possíveis invasões estrangeiras. O Rio de Janeiro não era visto como espaço adequado para ser um centro burocrático, por ser considerado um lugar de ócio e prazer, “a cidade afrodisíaca das praias cheias de sol, das ladeiras antigas, das estradas noturnas próximas do mar, dos grandes panoramas iluminados” (CORBISIER, 2012, p.74). A antiga capital, para Roland Corbisier (2012), apresentava um espaço anacrônico, impregnado pela herança colonial, de modo que a construção da nova capital representava a ruptura com essa tradição.

A localização da nova capital federal foi definida ainda no século XIX, quando ocorreram as chamadas Missões Cruls, realizadas entre 1892 e 1894, durante a presidência de Floriano Peixoto, e que levaram esse nome por terem sido feitas sob o comando do astrônomo belga Luiz Cruls (STENZEL; DORFMAN, 2010). No ano de 1922, ano em que Artur Bernardes era presidente da República, foi lançada a pedra fundamental da nova capital, no lugar onde hoje se localiza Planaltina, cidade satélite de Brasília (HOLANDA, 2018). Em 1947, durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, a Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital, chefiada por Djalma Polli Coelho, definiu que a região do Planalto Central era o lugar ideal para ser o solo da nova capital do país (VESENTINI, 2001).

A construção de Brasília dá continuidade à “marcha para o oeste”, empreendida durante a presidência de Getúlio Vargas (1930/1945), quando se iniciou um projeto de modernização e integração nacional através da industrialização e do intervencionismo na economia: neste período, os “investimentos estatais nos territórios do Planalto Central e da região norte, motivados pelos múltiplos aspectos de uma missão integradora, foram decisivos para o revivescimento do debate sobre a interiorização da capital” (COUTO, 2013, p.145).

Apesar de a retórica da gestão desenvolvimentista de JK se referir ao Planalto Central como se a construção da capital fosse ocorrer “sobre o nada”, segundo Frederico de Holanda

(2003), “Brasília não foi construída em território virgem: os núcleos urbanos de Planaltina (século XIX) e de Brazlândia (anos 1930) e sedes isoladas de fazendas preexistiram à edificação da nova capital” (2003, p.2). Segundo José Vesentini (2001), se a construção de Brasília foi essencial para a ocupação do Planalto Central, o processo de interiorização do país não foi repentino e nem se deu sem contexto: já havia se iniciado o povoamento da região a partir dos anos 1930, através de ações como aquelas empreendidas pela Fundação Brasil Central (órgão federal que efetivou a construção de estradas e expedições de reconhecimento) e a construção de Goiânia (inaugurada em 1942).

Em sua retórica que criava uma cidade atemporal a ser inaugurada no centro do país, o governo JK forjou vínculos entre o projeto de Brasília e acontecimentos anteriores, postulando saltos entre o passado e o presente da construção. Recorreu, entre outras, a mitologias associadas ao “descobrimento do Brasil”, ao bandeirantismo, à Inconfidência Mineira e à Independência do país. Na retórica que cercou a construção da cidade, “é frequente a recorrência a analogias com momentos históricos que implicavam interiorização e integração, ou seus corolários, tais como civilização e modernização” (RIBEIRO, 2008, p.40). Não por acaso, a primeira missa da cidade, celebrada no dia 3 de maio de 1957, na Praça do Cruzeiro, o ponto mais alto de Brasília, faz alusões à primeira missa realizada no Brasil (celebrada no dia 26 de abril de 1500, 6 de maio no calendário atual). E a inauguração da capital aconteceu no dia 21 de abril de 1960, numa referência à Inconfidência Mineira. A cidade aparece como se fosse criada sobre o nada e sua construção é vinculada a mitologias de fundação e de conquista do território, como veremos na análise dos cinejornais da Novacap.

No *Relatório do Plano Piloto*, aprovado em concurso no dia 10 de março de 1957, Lúcio Costa define que o planejamento da cidade “trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (COSTA, 1991, p.22). Assim, a ocupação do Planalto Central remete à colonização, atualizando uma narrativa de fundação que promove o apagamento da história. Mário Pedrosa, o arquiteto entusiasta de Brasília, afirmou em texto curatorial da exposição “Do barroco a Brasília”, em 1959, que o Brasil nasceu “condenado ao moderno”, pois o país “(...) não existia quando chegaram ao seu litoral virgem os primeiros navegadores portugueses e espanhóis à procura do caminho da Índia” (PEDROSA, 2015, p.74), numa comparação entre o mito fundador do “descobrimento” e a construção de uma cidade planejada sobre solo “virgem e inabitado”.

Os mitos fundadores são soluções imaginárias para conflitos e tensões, soluções assentadas no passado, concebido como origem, um passado perene. No mito fundador, há um instante originário que empresta significados ao presente: a fundação é atemporal, situando-se para fora da história. Deste modo, “um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2001, p.6). Ainda no *Relatório do Plano Piloto*, Lúcio Costa destaca que o projeto da nova capital “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1991, p.22). Essa ideia de “tomar posse de um lugar” é característica da utopia arquitetônica dos CIAM: segundo James Holston (1993), a arquitetura moderna se fundamenta na descontextualização e na ruptura absoluta com o passado.

Essas continuidades entre a construção da capital do Brasil no Planalto Central e acontecimentos significativos do passado são típicas de uma “tradição inventada”. Segundo Eric Hobsbawm e Terence Henger (1984), a tradição inventada remete a um conjunto de práticas de natureza ritual e simbólica que atribuem uma continuidade histórica imemorial a um passado recente, como foi o caso da reconstrução do prédio da Câmara inglesa após o final da Segunda Guerra Mundial, erguido para afagar a autoestima da Inglaterra após a vitória dos aliados. No caso de Brasília, o vínculo entre a edificação da capital e acontecimentos remotos faz parecer que a cidade era algo essencial para garantir um futuro promissor à nação, reivindicando-se assim a legitimidade de um empreendimento caro e arriscado liderado por JK.

Com a edificação de Brasília, JK prometia impulsionar um processo de integração nacional, possibilitado pela maior circulação de mercadorias no território graças à conquista do centro e à construção de diversas estradas que ligariam a capital às mais diversas partes do país (entre elas Belém-Brasília, Brasília-Acre e Brasília-Anápolis). Segundo José Vesentini (2001), Brasília se vinculava a um projeto desenvolvimentista que almejava combater as desigualdades entre as regiões do país. Exemplo disso, na gestão de Kubitschek, mais precisamente em 1959, foi criada a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene).

De um lado, tratava-se de “corrigir os desequilíbrios regionais” através da intervenção do Estado, e, de outro lado, tratava-se de “conquistar os espaços vazios”, de ocupar produtivamente e povoar o território sob o domínio desse Estado, visto genericamente como “Brasil”. Em ambos os casos, todavia,

tratava-se – ao nível do discurso ideológico – de integrar o país, da “integração nacional”. Ademais, nesse momento assistia-se a uma crescente penetração do capital monopolista na economia industrial do Sudeste, juntamente com o alargamento das funções do Estado, que se torna “planificador” (VESENTINI, 2001, p.123).

Apesar de a construção de Brasília no Planalto Central representar a promessa da redução das assimetrias entre as regiões, levando o desenvolvimento a todas as partes do país e consolidando a integração nacional, a capital não só foi diretamente afetada pelos problemas das áreas mais pobres do Brasil, como também contribuiu para a manutenção dos privilégios do Sudeste em relação às outras regiões.

“Em vez de constituir um ‘instrumento de desenvolvimento’, Brasília aconteceu num momento em que, como nunca antes, os investimentos crescentemente se concentravam no Sudeste” (HOLANDA, 2018, p. 294). A construção de Brasília no centro (criando a região Centro-Oeste), ligada às mais diversas partes do país através de estradas, terminou por favorecer a região Sudeste: segundo Frederico de Holanda (2018), se o objetivo era romper com a concentração de capital nesta parte do território, fazendo circular as mercadorias graças à política de industrialização e do desenvolvimento do sistema rodoviário, o que ocorreu foi o fechamento de diversas indústrias das regiões mais pobres, devido à concorrência com os produtos mais baratos vindos do Sudeste.

Segundo Stenzel e Dorfman (2010), inicialmente, a construção da capital federal atraiu trabalhadores provenientes de lugares próximos, a exemplo de Minas Gerais e Goiás. Com o passar do tempo, no entanto, muitos operários oriundos do Nordeste se dirigiram para Brasília, principalmente após a terrível seca ocorrida no ano de 1958: “Em 1957, já se contava com um total de 13 mil trabalhadores, e em 1959, com a maior afluência de migrantes nordestinos, atingiu-se a marca de 60 mil” (STENZEL; DORFMAN, 2010, p.150). Mais tarde, esses trabalhadores viriam a habitar as cidades satélites distantes do Plano Piloto, numa configuração que reproduz as desigualdades entre centro e periferia existentes no restante do país (tanto dentro das cidades e estados, como entre as regiões). A migração é abordada de modo contundente em filmes como *Fala Brasília* (1966), *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967) e *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), que integram o nosso *corpus* de pesquisa, como veremos.

1.4 A anti-utopia desenvolvimentista de JK: ordem e progresso

As promessas desenvolvimentistas sob o slogan de campanha “50 anos em 5” conduziram JK, do Partido Social Democrata (PSD), à presidência da República, eleito em outubro de 1955 e tomando posse em janeiro de 1956, tendo João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), como vice-presidente. Contudo, a chegada de JK ao poder ocorreu sob um clima hostil e conturbado. Segundo Márcia Aparecida Ferreira Campos (2007), diversos setores eram contrários à candidatura de Juscelino, entre eles: alguns integrantes do próprio PSD; a União Democrática Nacional (UDN), que almejava permanecer no poder (onde estava anteriormente com a presidência de Café Filho de 1954 a 1955) e pretendia cancelar as eleições; por fim, os militares que consideravam JK um herdeiro do varguismo. Após Kubitschek vencer o pleito, a UDN começava a articular um golpe militar.

No início de novembro de 1955, Café Filho é afastado da presidência por problemas de saúde e assume Carlos Luz, presidente da Câmara dos Deputados, integrante do PSD, mas favorável à UDN. No dia 11, o general Henrique Lott, que no início do mês havia se demitido do cargo de ministro da Guerra por se opor à tentativa de golpe contra a posse de Kubitschek, encabeça um movimento militar, um “contra-golpe” ou “golpe preventivo”, como ficou conhecido. Com este, destitui do poder Carlos Luz, que também sofre impedimento na Câmara – esta de cores predominantemente pessedistas e petebistas – de forma que Nereu Ramos, presidente do Senado, assume a presidência até a posse de Kubitschek (Café Filho, que intenta voltar pouco depois, também sofre impedimento). De 23 de novembro até um mês após a posse do novo presidente eleito, o país vive sob estado de sítio (DIAS *apud* CAMPOS, 2007, p.13).

É neste universo de turbulência política e ameaças à democracia que JK assume a presidência com promessas fortes e aparentemente megalomaniacas. A construção de Brasília em apenas três anos e meio representava a meta-síntese do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek exposto no Plano de Metas. Dividido em cinco áreas, o plano contemplava os seguintes setores: energia (metas 1 a 5), transportes (6 a 12), alimentação (13 a 18), indústria de base (19 a 29), educação (meta 30), e, por último, a edificação da nova capital federal. O Plano de Metas foi elaborado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento, órgão subordinado à Presidência da República, e tinha clara inspiração nas teorias desenvolvimentistas difundidas pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), entidade vinculada ao Conselho Econômico e Social das Nações Unidas.

Surgida no Pós-Guerra, segundo José Mari Dias Pereira (2011), a Cepal resultou da insatisfação dos países latino-americanos por não terem contado com o auxílio do Plano

Marshall, criado pelos Estados Unidos para a recuperação dos países aliados da Europa, assim como da necessidade de combater o sucateamento dos seus equipamentos industriais - “fruto da falta de dólares para importar causada pelos anos de crise das exportações” (PEREIRA, 2011, p.123).¹²

Criada em 1948, a Cepal era também uma resposta dos países latino-americanos contra o liberalismo, apontando que a divisão internacional do trabalho não primava pela harmonia propalada pelo livre mercado, mas favorecia o progresso técnico e a economia dos países fabricantes de bens secundários em detrimento daqueles produtores de matérias-primas. A Cepal exerceu influência sobre governos de diversos países latino-americanos: no *Estudo Econômico para a América Latina*, aponta-se que a industrialização seria a saída para o desenvolvimento, retirando esses países do lugar de produtores de bens primários.

O governo JK dá continuidade ao projeto desenvolvimentista levado a cabo por Getúlio Vargas no Brasil: segundo Alexandre de Albuquerque (2015), a administração de Vargas interveio diretamente no processo de industrialização do país, através de ações como a criação da Petrobrás, do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE), e de iniciativas para o incremento da indústria automobilística (a exemplo da criação da Comissão Executiva de Material Automobilístico – CEIMA, que estimulava a fabricação de autopeças em território nacional, visando à produção de automóveis no futuro). Já Kubitschek fundou o Conselho de Desenvolvimento para a supervisão do Plano de Metas, e o Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA), mirando o estabelecimento de um parque automotivo no país. No entanto, os governos Vargas e JK tinham projetos desenvolvimentistas distintos, sendo o primeiro marcado pelo nacional-desenvolvimentismo, e o segundo pelo desenvolvimentismo-internacionalista.

Enfatiza-se, a partir da análise do marco institucional arquitetado pelo segundo governo Vargas, que sua estratégia de desenvolvimento, apesar de valer-se da presença de capitais internacionais, buscava minimizar sua influência nos centros de decisão. Situação distinta da estratégia desenvolvimentista concretizada no governo JK, que delegou os setores-chave da dinâmica econômica interna a agentes externos, enfraquecendo e debilitando a estratégia anterior de maior busca de autonomia no processo de industrialização. (AREND, 2009, p.118)

¹² Ainda de acordo com o autor, o economista liberal David Ricardo defendia que a divisão internacional do trabalho era algo profícuo para os países (na chamada “teoria das vantagens comparativas”): assim, uma nação não precisaria ter vantagem absoluta na produção de mercadorias, bastando ter vantagem relativa, importando as mercadorias que não produzia (o que fomentaria o livre comércio entre as nações).

O Conselho de Desenvolvimento do governo JK era influenciado pelas pesquisas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão criado em 1955, durante a presidência de Café Filho, e extinto em 1964, logo após o Golpe Militar. Segundo Vesentini (2001), o auge da atuação do ISEB se deu nos anos JK, quando o órgão alcançou o *status* de assessoramento das políticas públicas do governo, com ênfase na industrialização e no crescimento econômico como soluções para os problemas sociais. Com a industrialização, defendia-se, “o Brasil superaria o estado de atraso e, principalmente, acabaria com a miséria, que na visão de JK era o verdadeiro problema que distanciava o país das nações ricas” (COUTO, 2013, p.165). No entanto, as teorias desenvolvimentistas depositavam excessiva fé na capacidade do Estado de solucionar os problemas sociais e fechavam os olhos para as relações de classe no sistema capitalista.

Como decorrência, faltava à Cepal um estudo sobre a distribuição de renda, como se imaginasse que a industrialização, por si só, resolveria esse problema. Por último, imaginava uma espécie de Estado onipotente que, “acima e à frente” das classes sociais, sabia o caminho que levava ao desenvolvimento (PEREIRA, 2011, p.125).

Segundo Vesentini (2001), as teorias desenvolvimentistas do ISEB foram elaboradas num contexto histórico que favorecia “a aceleração na acumulação de capital com a intensificação na exploração da força de trabalho, que caracterizou os ‘cinquenta anos em cinco’” (2001, p.134). O autor explica que a própria construção de Brasília foi marcada pela superexploração da força de trabalho, com operários submetidos a jornadas exaustivas (as chamadas “viradas”, em que os candangos varavam a noite nas obras), sendo vigiados pela Guarda Especial de Brasília (GEB),¹³ composta por policiais goianos violentos e pelos candangos de maior porte. As rotinas extenuantes dos operários e as ações violentas da GEB são abordadas nos documentários *Brasília segundo Feldman* (1979) e *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), ambos de Vladimir Carvalho, filmes que dedicam atenção especial ao massacre dos operários da construtora Pacheco Fernandes. A configuração da capital, com a longa distância que separa a mão de obra que habita as cidades satélites do Plano Piloto, abordada em outros filmes do corpus de pesquisa (como *Brasília, contradições de uma cidade nova* e *A cidade é uma só?*) é outro exemplo de superexploração, tendo em vista o tempo gasto pelos trabalhadores no trajeto entre a residência e o trabalho.

¹³ Vesentini informa que “um inquérito mandado instaurar pelo Ministério da Justiça, em 1961, não teve andamento conveniente porque o escrivão foi assassinado, no próprio gabinete do chefe de Polícia, por um dos comissários implicados” (2001, p.110).

Apesar dos conflitos entre classes existentes desde a construção da capital, a política desenvolvimentista de JK tinha uma retórica que almejava fazer crer que os interesses de um determinado grupo (a burguesia industrial) eram assimiláveis aos interesses da Nação, contando com a Federação das Indústrias de São Paulo (Fiesp) como entidade que assume a liderança nas ações de aparelhamento do Estado para colocar os interesses da burguesia industrial nacional em prática. Para José William Vesentini (2001), “essa supervalorização da nação e do planejamento estatal, juntamente com a identificação entre industrialização e ‘construção da Nação’ acabou por conduzir o pensamento isebiano até a geopolítica, através da preocupação com a ‘segurança nacional’” (grifo nosso) (VESENTINI, 2001, p.134).

A problemática da segurança nacional, que ofereceu a motivação geopolítica para a construção de Brasília, insere a capital num paradoxo entre a transformação de um determinado estado de coisas e, por outro lado, a manutenção do *status quo*. Segundo Miriam Limoeiro Cardoso, “o conceito tradicional de segurança nacional envolve aspectos relacionados com defesa de território, questões de fronteira e ameaças de guerra, de um ponto de vista fundamentalmente militar” (1978, p.142). A autora lembra que, no ano de 1959, às vésperas da inauguração de Brasília, o contexto internacional era marcado pela intensificação da Guerra Fria, quando os Estados Unidos (presididos por Dwight D. Eisenhower na época do governo JK) temiam o avanço do socialismo através da “ameaça soviética”, e a América Latina contava com o exemplo da Revolução Cubana (ocorrida no mesmo ano). Desde 1958, Juscelino fica à frente da Operação Pan-Americana, que afirmava a posição estratégica do Brasil na América Latina, e tinha por objetivo atrair investimentos internacionais através da defesa de que só o desenvolvimento das nações mais pobres poderia conter as “tendências subversivas”. Como afirma Miriam Cardoso (1978), apesar de defender a independência e a soberania nacionais, o tom que Kubitschek assume não é de ressentimento para com os Estados Unidos, mas de cooperação. Contudo, JK desobedece às orientações para o controle da inflação ditadas pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), apresentando índices de inflação altos em nome do elevado crescimento do PIB no decorrer da sua gestão. JK argumentava que a inflação e a crise faziam parte de um tratamento de choque necessário para impulsionar o desenvolvimento (CARDOSO, 1978).

Contrariando as aparências, o projeto desenvolvimentista de JK é, assim, essencialmente anti-utópico, tendo em vista que “a perspectiva política geral é, pois: *mudar, dentro da ordem, para garantir a ordem*” (CARDOSO, 1978, p.227, grifo nosso). JK negocia seu poder de barganha para impetrar a entrada de capital externo no país, afinal, muito além

dos lucros dos investidores, havia a necessidade de combater a miséria para arrefecer a luta de classes, almejando a manutenção do capitalismo e da democracia (pois o socialismo era definido pela chave do autoritarismo na ótica juscelinista). De acordo com este ponto de vista, a função do desenvolvimento é a segurança, pois o crescimento econômico seria essencial para a defesa dos valores democráticos, impedindo que a insatisfação com a pobreza nos “países subdesenvolvidos¹⁴” fosse sublimada na forma de uma luta organizada e revolucionária.

Aceita-se a forma que a realidade mostra, pretende-se mudar alguns elementos do seu conteúdo, aumentando a riqueza geral. No fundo, a atitude é bastante conservadora, implicando a aceitação daquilo que é. Uma afirmação como essa pode parecer paradoxal, quando se pensa que a ideologia do desenvolvimento está toda ela voltada para o futuro. Não seria isto já uma negação do presente, portanto daquilo que é? O paradoxo, no entanto, estará resolvido quando atentarmos para que o futuro que se pretende será a realização do nosso destino, algo que já está posto como tal; e que o regime, a lei, as instituições vigentes já contêm a possibilidade de sua realização. A ordem, assim, tem um papel importante a desempenhar (CARDOSO, 1978, p.123).

Ao contrário de leituras que apontam para um desacordo entre o projeto de Brasília, construída em plena vigência das liberdades democráticas durante o governo JK (chegando-se a se falar em uma cidade vinculada à utopia de uma sociedade sem classes), e o governo autoritário que se instalou na capital apenas quatro anos após a sua inauguração com o Golpe de 1964, Vesentini (2001) argumenta que a nova capital colocou em prática a operacionalização da geopolítica.¹⁵

(...) E o Estado da geopolítica encontrou em Brasília a sua capital ideal, a capital que lhe permite com mais facilidades pressionar o Congresso, impor leis e atos institucionais, evitar pressões populares no sentido de aprovar (ou recusar) leis, de manifestar-se frente a decisões do judiciário, ou do Executivo, etc. É a capital do isolamento dos governantes, da “segurança nacional” entendida como segurança do Estado forte e autoritário (VESENTINI, 2001, p.139).

¹⁴ Milton Santos (2012) elenca as principais características do “subdesenvolvimento brasileiro” num ensaio de 1965 sobre a nova capital: alta taxa de analfabetismo, elevados índices de subemprego no campo e na cidade, êxodo rural, inflação alta e baixo nível de vida. Para o autor, Brasília surgiu de uma “vontade criadora” que postulava uma “cidade sem passado”, ou uma “imagem do Brasil do futuro”, no entanto, as condições existentes acabaram tornando Brasília uma capital com os mesmos problemas de outras cidades latino-americanas.

¹⁵O autor chega a comparar Brasília com Versalhes, capital francesa construída em 1682, nos tempos do absolutismo sob o domínio de Luís XIV, cidade do isolamento dos governantes e onde todas as avenidas convergiam para o Palácio de Versalhes, mais tarde palco da Tomada da Bastilha, em 1789.

Considerando-se que a geopolítica objetiva a instrumentalização do espaço geográfico e o controle social, a produção da geopolítica foi dominada por militares de altas patentes, que viram em Brasília a cidade perfeita para abrigar um centro de poder. O autor cita um artigo de Jaccoud d'Almeida no *Jornal do Brasil*: “cidade aberta, de amplos espaços, Brasília naturalmente se defende do terrorismo, cujos agentes não encontrariam aqui facilidade de refúgio. Brasília tem apenas quatro saídas, que podem ser prontamente fechadas em poucos minutos” (D'ALLEMBERT *apud* VESENTINI, 2001, p.89). A estrutura pensada para facilitar o controle social também é ressaltada por Roberto Segre no ensaio *A persistência dos símbolos*: “atrás do eixo principal das superquadras, encontram-se diferentes instituições, sobretudo os órgãos repressivos, situados em posição estratégica para controlar facilmente as principais vias e o setor de habitação urbana” (SEGRE, 2012, p. 240).

1.5 Aspectos do Plano Piloto e das cidades satélites

1.5.1 Espaço atemporal e cidade mecanizada

Por conseguinte, da cidade socialista que deveria ser, Brasília tornou-se a própria imagem da diferença social (ECO, 2012, p.224).

As associações entre a utopia arquitetônica do projeto de Brasília e a utopia socialista são frequentes, como nesse ensaio de Umberto Eco (2012), em que o autor coloca em xeque a possibilidade de o arquiteto ser algo como um demiurgo, artífice da história, explorando as contradições entre o simbolismo da capital e as condições existentes. É também o caso das reflexões elaboradas por James Holston (1993), ao abordar a influência da arquitetura soviética¹⁶ sobre Oscar Niemeyer, que não teria encontrado o contexto histórico apropriado para a sua aplicação, tendo em vista que a cidade foi construída durante um governo desenvolvimentista e se estabeleceu no decorrer de ditaduras militares. Vesentini (2001)

¹⁶A chamada arquitetura social, pensada a partir de soluções para a coletividade na URSS, não poderia ser colocada em prática no Brasil. Niemeyer afirmava que “enquanto nos demais países (o arquiteto) atende quase que exclusivamente às soluções de uma minoria das classes dominantes, lá (na União Soviética), ao contrário, seu trabalho é dirigido para os grandes projetos de urbanismo, que visam à felicidade e ao bem estar comuns” (*apud* HOLSTON, 1993, p.45). Segundo James Holston, Brasília é uma cidade que foi construída e se estabeleceu cercada por interesses contraditórios, pois “foi planejada por um liberal de centro-esquerda, seus prédios foram desenhados por um comunista, sua construção foi feita por um regime desenvolvimentista, e a cidade consolidou-se sob uma ditadura burocrático-autoritária, cada qual reivindicando uma afinidade eletiva com a cidade” (HOLSTON, 1993, p.46).

critica estas perspectivas que relacionam Brasília à utopia do surgimento de uma “sociedade sem classes” em pleno país “subdesenvolvido”, argumentando que o próprio projeto, ainda que não explicitamente, previa a segregação e o controle social, além de atender aos interesses do empresariado industrial sob a retórica da “vontade nacional”. O autor argumenta ainda que Brasília não foi concebida como “cidade socialista”, mas desde o seu projeto imperam a mecanização e o autoritarismo, que forneceriam as condições adequadas para o incremento do capitalismo no país e a neutralização da luta de classes.

A concepção urbanística e arquitetônica de Brasília procura efetivamente exorcizar a história como práxis inter-humana; o tempo histórico que ela apregoa seria o “futuro” visto como aplicação de planos de desenvolvimento, isto é, o planejamento substituindo a história, sendo considerado o seu avatar moderno e científico (VESENTINI, 2001, p.168-169).

A capital, construída em pleno governo desenvolvimentista que defendia a urgência da industrialização do país, carrega na própria configuração do espaço elementos da indústria, revelando-se uma verdadeira “cidade mecanizada”. Não por acaso, o Plano Piloto tem a forma de um avião e as autopistas estão no centro da concepção da cidade.

Ao contemplar Brasília, certas frases de Le Corbusier vêm à mente quase de imediato. Ao descrever seus primeiros projetos, ele disse: “Uma cidade! É o domínio do homem sobre a natureza. É uma ação humana contra a natureza”. (...) Mas esse é um país onde a natureza é de fato dominante. O Brasil foi chamado de uma terra “que desafia os esforços humanos para dominá-la tecnologicamente”. Desse modo, em Brasília, a imagem simbólica da cidade é reforçada por meio de sua aparência um tanto rude de mecanização e domínio técnico (EVENSON, 2012, p.230).

As duas linhas retas que formam o desenho do Plano Piloto arqueiam-se em asas que formam um avião: ao centro, Brasília apresenta o *eixo monumental*, no sentido leste-oeste; as asas compõem o *eixo rodoviário-residencial* no sentido norte-sul (as chamadas Asa Norte e Asa Sul). No ensaio *Ingredientes da concepção urbanística de Brasília*, Costa (2012) explica que o eixo monumental é constituído pela Praça dos Três Poderes, formada pelos edifícios do Congresso Nacional (Legislativo), Palácio do Planalto (Executivo) e Supremo Tribunal Federal (Judiciário), além da Plataforma Rodoviária, a Esplanada dos Ministérios, o Teatro Nacional, o Museu Nacional, a Biblioteca Nacional, a Catedral, o Palácio da Alvorada, entre outros, concentrando os setores administrativos e culturais mais significativos.

No eixo rodoviário-residencial, o tráfego de veículos se separa do tráfego de pedestres; as superquadras formam as unidades de vizinhança, com parques, lojas de bairro, escolas, etc. Rômulo de Oliveira (2008) explica que o Plano Piloto divide-se em quatro escalas: *escala monumental*, que seria o espaço do poder, repleto de monumentos e que aufere a Brasília ares

de capital do país; *escala residencial*, ambiente da morada e da vida familiar, com superquadras arborizadas compostas por edifícios com três ou seis pavimentos sobre pilotis e cortadas por entrequadras onde há setores de comércio; *escala gregária*, formada pelos lugares onde se desenvolvem as atividades cotidianas, a exemplo da Plataforma Rodoviária, setores de diversão, bancos, hotéis, hospitais, rádios e televisões; e, por fim, a *escala bucólica*, que apresenta amplos espaços livres com área verde, destinada à preservação da paisagem “artificialmente natural”, sendo composta pela orla do Lago do Paranoá, as regiões com cerrado nativo e parques urbanos.

Como afirma James Holston (1993), a separação da estrutura da cidade de acordo com determinadas funções, tal como se faz presente no projeto de Lúcio Costa, obedece aos critérios de Le Corbusier, que enxergava a urbe como um organismo que deveria ser regulado segundo quatro funções: moradia, trabalho, lazer e circulação. Já Oscar Niemeyer (2012) expressa a influência de Le Corbusier ao afirmar que preferiu adotar, no plano arquitetônico de Brasília, as soluções geométricas, a unidade, a harmonia e a sobriedade: para Le Corbusier, “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz” (CORBUSIER *apud* NIEMEYER, 2012, p.149). No entanto, como afirma Barbara Freitag (2001), Lúcio Costa e Oscar Niemeyer não seguiram à risca a arquitetura moderna proposta por Le Corbusier, que enaltecia o uso da linha e do ângulo reto como princípio racional e estético. Costa arqueou o eixo na forma de arco e flecha, e, de maneira ainda mais ousada, Niemeyer utilizou amplamente as formas curvas nos monumentos de Brasília, a exemplo do Congresso Nacional e do Museu Nacional.

As obras de Le Corbusier, a exemplo de *A carta de Atenas* e *A cidade radiosa*, eram as “bíblis” dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), o mais importante fórum de discussão de arquitetura desde 1928 até meados dos anos 1960, frequentados pelo urbanista Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Brasília é a aplicação mais completa das ideias propostas pela arquitetura moderna em todo o mundo. Como afirma Francisco Bullrich, a América Latina talvez tenha sido o maior palco das utopias urbanas, funcionando como verdadeiro laboratório da arquitetura moderna, sendo Brasília o momento crítico dessa experiência latino-americana, em que “o feitiço da visão reside em seu utópico sentido de um futuro como imaginado em *A máquina do tempo*, de H.G. Wells, e de certo modo no sentido de aventura interplanetária de *Flash Gordon*” (BULLRICH, 2012, p.172).¹⁷ Os CIAM

¹⁷ Não por acaso, a máquina do tempo é central na narrativa de *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) e em suas alegorias sobre Brasília.

defendiam que a lógica da indústria e da máquina prevalecesse sobre a própria estrutura da cidade, de modo que a urbe deveria ter o funcionamento semelhante ao de uma instalação fabril.

Nessa organização, a cidade seria desmembrada em suas funções essenciais. Estas seriam *taylorizadas*, estandardizadas, racionalizadas, e reunidas em uma totalidade. É desse modo que o propósito totalizante do urbanismo modernista deriva de sua concepção da cidade como uma máquina. Pois uma máquina nunca é desenhada ou construída apenas em parte; somente sua completude garante seu funcionamento. (HOLSTON, 1993, p.57)

Em Brasília, a racionalidade técnica se impõe ao espaço da cidade: como lembra Vesentini (2001), as ruas, lugares considerados focos de sociabilidade, são substituídas pelas vias expressas dominadas por automóveis e onde a figura humana foi apagada; as zonas são divididas segundo as funções de comércio, diversões, etc.; as vias não têm nomes, sendo designadas por letras e números com referência à localização no mapa do Plano Piloto, como se o espaço fosse puramente geométrico e sem história. Para Maria Elisa Costa (2012), a separação entre trânsito de pedestres e tráfego de veículos existente em Brasília tinha por intenção evitar os grandes engarrafamentos que ocorriam na antiga capital, o Rio de Janeiro. No entanto, essa configuração proporciona um ambiente hostil para os pedestres.

As largas vias urbanas sequer possuem calçadas: suas laterais são arborizadas. Elas assemelham-se mais às rodovias que às ruas, e isso proposadamente. Constituem largas tiras de asfalto destinadas às necessidades das máquinas em movimento, onde andar a pé significa um sério risco de vida (VESENTINI, 2001, p.152).

A estrutura de Brasília celebra assim a industrialização do país, o arranque industrial através da consolidação da indústria automobilística, a aceleração do tempo, de modo que os “50 anos em 5” se materializam no próprio espaço da cidade – as relações entre o automóvel e o tempo histórico ancorado na noção de progresso, constituintes da configuração do espaço da capital, são trabalhadas em filmes como *A cidade é uma só?* e *Era uma vez Brasília*, ambos de Adirley Queirós, como veremos. A circulação é a essência do planejamento urbano da capital, com seus edifícios nas superquadras assentados em pilotis que garantem o solo livre para os passantes, e, por outro lado, as vias expressas livres da presença humana. Ganhar tempo: este é o imperativo do espaço de Brasília.

A circulação é crucial dentro da concepção do programa moderno, já que garante o que é identificado com o ciclo das funções cotidianas citadas, buscando a otimização do tempo, sendo mais uma vez a habitação o centro da preocupação do discurso moderno do CIAM. A partir dela se faz a observação do tempo de deslocamento, atendidas o que identificavam como “as novas velocidades mecânicas”. A solução modernista do CIAM admite

que é por meio do controle de tráfego e da hierarquização de velocidades que se encontra a otimização do tempo. (OLIVEIRA, 2008, p.60)

Não se tratava apenas de otimizar o tempo, como também de acelerar a história e concretizar a imagem do Brasil do futuro. Por meio da projeção de grandiosos monumentos, Oscar Niemeyer “deu face ao Brasil que queria ser moderno” (PERROTTA-BOSCH, 2018, p.9). Numa harmonia entre modernismo arquitetônico e governo desenvolvimentista, “o ímpeto fáustico do arquiteto sintonizou-se assim com os desejos fáusticos de políticos” (PERROTTA-BOSCH, 2018, p.12).

Um *travelling* na última sequência de *Brasília, contradições de uma cidade nova* é emblemático dessa “sintonia”: duas sentinelas armadas “protegem” o majestoso Palácio da Alvorada, revelando facetas do controle e do autoritarismo inscritas no espaço de Brasília. Segundo Alberto Moravia (2012), o gigantismo arquitetônico dos monumentos de Oscar Niemeyer dá a ver uma síntese inusitada entre a estética barroca e a arquitetura moderna, uma concretização do Estado forte num espaço kafkiano. Há algo do barroco dos edifícios da colonização do Brasil nos ares imponentes dos monumentos da conquista do Planalto Central.

Não há gigantes, mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, por extensão, de esmagamento e aniquilamento da figura humana permanece e se afirma à medida que a visita prossegue. Brasília nasceu da vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático; no entanto, observando esses edifícios que se erguem no meio de imensos espaços vazios, o pensamento evoca lugares e monumentos de antigas autocracias, como Persépolis, por exemplo, que erigiu suas colunas gigantescas diante de uma planície não muito diferente desta de Brasília. De resto, a *atmosfera ditatorial* é confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em meio aos quais surgem os edifícios (*grifo nosso*) (MORAVIA, 2012, p.91).

Enquanto os monumentos atribuem à capital a atmosfera de centro de burocracia e poder, as superquadras criam um ambiente bucólico (bucolismo desviado ironicamente em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, como veremos). As chamadas *áreas de vizinhança* formam o conjunto de quatro superquadras de edifícios residenciais perpassadas pela entrequadra com setores de comércio. Lúcio Costa se inspirou na concepção de unidade de vizinhança, elaborada por Clarence Arthur Perry a partir das teorias das *Gardens Cities of Tomorrow*, que propõem o “(...) retorno romântico ou campestre dos setores habitacionais da cidade moderna, com hipóteses revisionistas de bairros-jardins que agrupam moradores em comunidades, protegendo-os, até salvando-os, da própria cidade moderna e nervosa” (GIMENEZ, 2012, p.281). Edgar Graeff (2012) informa que a proposta da unidade de vizinhança é manter próximas as áreas entre o lar, a escola e as lojas para que os habitantes

possam percorrê-las a pé, apartados do tráfego de veículos. As áreas de vizinhança foram projetadas por Lúcio Costa também sob a influência da *cidade-jardim* de Ebenezer Howard: de acordo com Rômulo de Oliveira (2008), os terrenos entre as quadras são públicos e há um ambiente entre a metrópole moderna e o campo na cidade-jardim, tal como ocorre em Brasília.

Segundo Brasilmar Nunes e Lourdes Bandeira (2009), a standardização das superquadras tem por objetivo a aparente redução da diferenciação social, no entanto, elas são habitadas em sua maioria por políticos e funcionários públicos. No entorno do Plano Piloto, constituído pelas superquadras e as áreas administrativas, localizam-se o Lago Norte e o Lago Sul, bairros luxuosos que contam com muitas mansões. Para os autores, a “cidade-jardim sem muros”, que deveria se distinguir dos condomínios com espaços privados, findou por ser cercada por “muros invisíveis”, devido ao clima de insegurança nessas áreas, pois “no Plano Piloto, a vigilância privada e a instalação de câmeras eletrônicas na maioria dos imóveis transformam o sonho do arquiteto de uma cidade harmônica física e socialmente em discurso vazio” (BANDEIRA; NUNES, 2009, p.124). Os “muros invisíveis” que separam aqueles que vivem no Plano Piloto daqueles que moram nas cidades satélites tornam-se verdadeiras “muralhas” nos desvios pela distopia elaborados em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, filmes que radicalizam as fronteiras e a vigilância generalizada existente na capital federal, de modo a sinalizar a segregação institucionalizada no presente.

1.5.2 As cidades satélites e a manutenção do Plano

Confronto

*A suntuosa Brasília, a esquálida Ceilândia
contemplam-se. Qual delas falará
primeiro? Que tem a dizer ou a esconder
uma em face da outra? Que mágoas, que ressentimentos
prestes a saltar da goela coletiva
e não se exprimem? Por que Ceilândia fere
o majestoso orgulho da flórea Capital?
Por que Brasília resplandece*

*ante a pobreza exposta dos casebres
de Ceilândia,
filhos da majestade de Brasília?
E pensam-se, remiram-se em silêncio
as gêmeas criações do gênio brasileiro.*
Carlos Drummond de Andrade¹⁸

Desde a sua concepção, Brasília esteve muito longe de uma “utopia socialista”, ou de uma “cidade sem classes”. No projeto, a proposta da convivência nas áreas de vizinhança das superquadras entre indivíduos de diferentes classes sociais terminava por neutralizar os conflitos inerentes à diferenciação social: “escamoteia-se a contradição, a luta de classes” (VESENTINI, 2001, p.154).

Nas análises acerca das relações entre Plano Piloto e cidades satélites são frequentes interpretações segundo as quais as satélites seriam o lado imprevisível e descaracterizador de um projeto utópico, como se representassem “um desvio face às intenções originais”, em leituras que partem de dicotomias como “(...) plano e realidade, ordem e desordem, formalidade e informalidade” (DERNTL, 2016, p.369). Contudo, os mecanismos de segregação entre centro e periferia já estavam dados desde o planejamento da cidade, e, como afirma Vesentini, “é certo que essa estratificação e essa segregação alcançam hoje dimensões não previstas no plano original, mas não contrariam sua lógica, antes realizam-na ao extremo” (2001, p.154). A manutenção de grande parte das características originais do Plano Piloto depende da existência das cidades satélites. Um filme como *Brasília, contradições de uma cidade nova* já abordava, em 1967, o crescimento desordenado das cidades satélites a partir das contradições entre o projeto modernista e sua aplicação no contexto do “subdesenvolvimento”.

Muitas cidades satélites surgiram sob o planejamento do poder público, em alguns casos via projetos que visavam um diálogo com o modernismo arquitetônico que idealizou a capital. A relação entre arquitetura moderna e segregação social não é tão conflituosa quanto parece. Não podemos esquecer, afinal, que o Plan Voisin de Paris, concebido por Le Corbusier, o arquiteto que tanto inspirou Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, determinava que “(...) a elite administrativa da nova Paris ocuparia o centro, enquanto as classes operárias seriam removidas para satélites fora da cidade” (HOLSTON, 1993, p.56), tal como ocorreu

¹⁸Poema publicado no livro *Corpo* (1987).

em Brasília. Realizado para o prefeito Barão Haussmann, o Plan Voisin promoveu o que Benjamin (2006) chama de “haussmanização da cidade”, forma de embelezamento estratégico que dificultava a construção de barricadas pelos operários e favorecia a especulação imobiliária.

Em *Brasília revisitada*, artigo de Lúcio Costa publicado em 1987, o urbanista afirma que “vendo Brasília atualmente, o que surpreende, mais que as alterações, é exatamente a semelhança entre o que existe e a concepção original” (COSTA, 1992, p.1). Brasília foi planejada para abrigar o máximo de 500 mil habitantes (atualmente a população do Plano Piloto é de pouco mais de 214 mil pessoas, enquanto a do Distrito Federal como um todo é de cerca de três milhões). Costa afirma que previa que a expansão da capital se faria através da profusão de cidades satélites; no entanto, ele lamenta que elas surgiram de maneira “precoce e improvisada”.¹⁹ Apesar do aparente “improvisado”, as invasões surgidas próximas ao Plano Piloto foram tratadas de início com certa condescendência pelo poder público, porque abrigavam grande contingente de operários que trabalhavam na construção de Brasília.

À medida que o Plano Piloto ia sendo construído e firmava-se como centro de empregos e serviços, consolidou-se uma política de remoção de favelas e assentamentos de populações mais pobres em subúrbios dormitórios, as chamadas cidades satélites. Em 1958 iniciou-se tal política com Taguatinga, a primeira delas; seguida pelo Gama em 1959 e Sobradinho em 1960. A Cidade Livre foi oficializada como cidade satélite em 1961, depois de violentos confrontos entre a polícia e os moradores que se recusaram a sair de lá. A formação de associações de moradores para reivindicar a legalização de posses de terra, serviços urbanos como água, esgoto e eletricidade ou evitar a sua remoção esteve na origem da criação de Taguatinga, Sobradinho e Núcleo Bandeirante (DERNTL, 2016, p.372).

Atualmente, o Distrito Federal conta com 31 regiões administrativas, entre elas aquelas mais abastadas que integram a Região Central, a exemplo do próprio Plano Piloto, Lago Sul, Lago Norte, Cruzeiro e Park Way, além de cidades satélites mais afastadas. Aliás, o decreto 19.040, de 18 de fevereiro de 1998, proibiu a utilização do termo “satélite” nos documentos oficiais do Distrito Federal, tornando obrigatório o uso da expressão “região administrativa” (o que parece ser uma tentativa de neutralizar, pela via da linguagem, as profundas desigualdades sociais existentes entre a área central e as periferias).

¹⁹ Lúcio Costa (1992) reclama ainda da enorme distância que separa a maior parte da população do Distrito Federal de seus locais de trabalho, como também critica o péssimo serviço de transporte público. O urbanista comenta que uma iniciativa no sentido de reduzir os abismos entre centro e periferia seria a construção de quadras econômicas ao longo das tramas viárias que ligam as cidades satélites ao Plano Piloto (um exemplo é a Quadra Econômica Lúcio Costa (QELC), localizada em Guará).

O Plano Piloto é cercado por um cinturão verde com cerca de 25 quilômetros, criado com a finalidade de preservar o Lago do Paranoá e a “identidade do Plano”. Segundo Brasilmar Nunes e Lourdes Bandeira (2009), o Distrito Federal é dividido em três grandes áreas de acordo com a renda familiar: além da Região Central, temos a Região Satélite I, formada por cidades como Taguatinga, Gama, Sobradinho, Núcleo Bandeirante, Guará, Candangolândia e São Sebastião, e a Região Satélite II, composta por cidades como Brazlândia, Paranoá, Planaltina, Ceilândia, Samambaia, Recanto das Emas e Riacho Fundo, sendo a primeira a região mais rica e esta última a área mais pobre do Distrito Federal.

Segundo Frederico de Holanda (2003), o Distrito Federal é um verdadeiro mosaico morfológico: afinal, o modernismo clássico do Plano Piloto convive com as construções vernaculares de cidades mais antigas, a exemplo de Planaltina (final do século XIX) e Brazlândia (década de 1930); além disso, as cidades satélites dão a ver o modernismo periférico, surgidas a partir de assentamentos de empreiteiras (criados pelas empresas de construção civil para abrigar técnicos e operários distribuídos de acordo com critérios de distinção social, incluindo acampamentos como Vila Planalto e Candangolândia); havia ainda os assentamentos populares, que atendiam ao elevado número de migrantes que se dirigiam à capital (a exemplo da Favela do Paranoá, surgida em 1957, que deu origem ao assentamento Novo Paranoá em 1989). O modernismo clássico se restringe ao Plano Piloto, ou seja, é a Brasília considerada Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. Já o modernismo periférico se faz presente nas cidades satélites projetadas por técnicos do governo do Distrito Federal, “(...) que seguiam as regras do Modernismo, ainda que empobrecidas: malha hierarquizada, com poucos eixos de acesso; grande quantidade de superfície viária; setorização funcional; áreas públicas residuais” (HOLANDA, 2003, p.8).

Um exemplo de cidade satélite projetada segundo princípios que dialogam com o Plano Piloto de Lúcio Costa é Ceilândia. Como informa David Pimentel (2017), o projeto apresentado no *Relatório da Ceilândia*, da autoria de Ney Gabriel de Souza, parte de dois eixos diretores que se cruzam num ângulo reto e formam um barril, num franco diálogo com o *Relatório do Plano Piloto*, de Lúcio Costa. Para o autor, é possível que a aproximação com o desenho de Costa integre as ações de propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), dando a entender que Ceilândia tinha um projeto semelhante ao de Brasília. Mais tarde, o desenho de Ceilândia foi chamado de “barril de pólvora”, numa alusão à explosão demográfica e aos altos índices de violência na região.

Criada na gestão do governador Coronel Hélio Prates da Silveira (1969-1974), a CEI tinha por objetivo remover um complexo de invasões que abrangia o Morro do Querosene, Morro do Urubu, e as vilas do IAPI, Esperança, Bernardo Sayão, Mercedes, entre outras. Localizadas próximas ao Plano Piloto, as invasões eram elementos estranhos à arquitetura moderna da capital, sede de uma ditadura militar que exaltava os lemas “ordem e progresso”. Na época da campanha, essas favelas contavam com cerca de 82 mil pessoas. A CEI era uma “entidade de fins sociais” liderada por Vera de Almeida Silveira, esposa do governador.

Tendo por slogan “A cidade é uma só”, a CEI foi criada com os objetivos de esclarecer a população do DF sobre as necessidades de remoção e sensibilizá-la para obter sua colaboração mediante o fornecimento de materiais de construção, alimentos, roupas e materiais escolares. A CEI abriu um bazar que vendia a preços simbólicos e com essa arrecadação adquiria novos materiais, atendendo assim às necessidades mais imediatas da população. Como as famílias passavam todo o dia nos trabalhos de reconstrução dos barracos, a CEI empreendeu um programa de ajuda alimentar que, através do fornecimento de sopa, leite, pão, café e frutas procurava facilitar o primeiro e mais árduo dia passado no novo núcleo, e evitar que fossem feitas maiores despesas por parte dos transferidos. Buscava assim o trabalho voluntário integrar seus esforços aos do governo, a fim de proporcionar as melhores condições a todas as famílias. (GDF *apud* PIMENTEL, 2017, p.114-115)

A gravação de um *jingle* da campanha “A cidade é uma só” é o mote para o filme *A cidade é uma só?*, em que vemos imagens de arquivo que registram filas de pessoas esperando doações para a CEI, e ouvimos o testemunho de Nancy, removida do Plano Piloto quando criança, com sua família, para a recém-criada Ceilândia. A remoção das invasões foi iniciada em 27 de março de 1971 e concluída no dia 9 de março de 1972. Mas foi apenas em 1989, através da Lei nº49, que Ceilândia foi oficialmente reconhecida como “região administrativa”. Segundo Graciete da Costa (2011), o nome da cidade satélite foi sugerido pelo secretário de Serviços Sociais da época da CEI, Otomar Lopes Cardoso, e é uma junção do nome CEI com o sufixo “lândia”, derivado do inglês *land*. A maior favela de Ceilândia, Sol Nascente, é uma das maiores da América Latina, com mais de 95 mil habitantes (é ela que dá nome ao planeta de onde vem o viajante no espaço-tempo WA4 em *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós).

O problema da irregularidade das terras, que deu origem a Ceilândia, permanece até hoje. Exemplo disso, na comunidade de Sol Nascente 93% dos moradores vive em lotes ilegais (BORGES; MARTINS, 2017). Nessa região, a grilagem se tornou um negócio lucrativo: é comum a venda de lotes irregulares por preços que variam entre R\$20 mil e R\$30 mil.

O incremento de certa “indústria das invasões” ocorreu especialmente a partir do final da década de 1980, com a conquista da autonomia administrativa e política do Distrito Federal. Após a promulgação da Constituição de 1988, passa a ser nomeado um governador-tampão (antes a função legislativa era exercida pela Comissão do Distrito Federal no Senado). Nas eleições de 1990, os brasilienses votam pela primeira vez para governador e deputados distritais, e “coincidentemente, nesse período recrudescem as ocupações de terras, seja com favelas, logo transferidas para cidades satélites ou pela criação de novos assentamentos semi-urbanizados (...)” (PAVIANI, 2007, p.10-11). Frederico de Holanda (2003) afirma que as invasões de Estrutural e Itapoã foram impulsionadas por políticos interessados em fazer uso eleitoral da ocupação de terras, e explica que “a estratégia inclui resistência às negociações durante o tempo necessário à irreversibilidade da ocupação; sua regularização traz aumento considerável do preço do solo e conseqüentemente mudança do perfil populacional” (HOLANDA, 2003, p.11). Um dos políticos ligado a essa “indústria de invasões” é o ex-deputado José Edmar de Castro Cordeiro (PMDB), preso em 2003 sob a acusação de comandar uma quadrilha de grileiros no Distrito Federal, encaminhando projetos de lei para a Assembleia Distrital com a finalidade de regularizar lotes clandestinos²⁰ de acordo com seus interesses.²¹

Os lotes clandestinos existentes no Distrito Federal abrangem desde casas miseráveis, passando por condomínios para classes populares e chegando a condomínios de luxo. Contudo, o tratamento dado a essa variedade de terrenos irregulares é bastante distinto, afinal, como afirma William Laurino, “para uns, a ocupação é considerada ilegal, para outros, irregular” (2015, p.156).

Desde os primeiros anos, Brasília foi marcada pela exorbitante valorização das suas terras. José Vesentini (2001) informa que o governo federal teria adquirido boa parte dos terrenos do DF por dois centavos o metro quadrado, nos anos de 1955 e 1956, mas já em 1960 o governo vendia os terrenos pelo preço de 500 cruzeiros por metro quadrado (o equivalente a 50 mil centavos). Como estratégia para evitar a multiplicação de lotes ilegais, o governo de Brasília proibiu a subdivisão de lotes pela iniciativa privada até o ano de 1992, cabendo ao

²⁰ Mais informações em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-07-10/deputado-e-preso-pela-pf-acusado-de-comandar-quadrilha-de-grileiros>.

²¹ As relações venais entre a especulação imobiliária e o poder público no Distrito Federal são tematizadas em *A cidade é uma só?* através do personagem ficcional Zé Antônio, grileiro que perambula entre Brasília e Ceilândia em busca de terrenos, enquanto apoia a campanha do cunhado, Dildu, para distrital, com a finalidade de obter favorecimento político para seus negócios.

Estado atuar como “proprietário de terras, planejador, programador, construtor e, em alguns casos, até mesmo como agente financeiro e vendedor de bens imobiliários” (LAURINO, 2015, p.161). Inicialmente, a administração dos terrenos era realizada pelo Departamento Imobiliário da Novacap, que foi desmembrado em 1972, dando origem à Companhia Imobiliária de Brasília, hoje Agência de Desenvolvimento do Distrito Federal (Terracap). Contudo, o severo controle público das terras não impediu a propagação de lotes clandestinos no Distrito Federal desde os anos 1980. No Plano Piloto, especialmente, verifica-se a existência de normas muito rígidas para aquisição de terrenos, motivadas pela preservação da arquitetura da capital, tendo como consequência a baixa densidade da população nessa área, enquanto ocorre a explosão demográfica no entorno.

A legislação urbanística rígida, associada ao tombamento da capital federal, é mais um fator que contribui para especulação imobiliária. Além da escassez de oferta imobiliária intencional, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade combinado com o tombamento legal restringe as possibilidades do livre crescimento. Esse é o argumento mais utilizado por grandes empreendedores imobiliários, pedindo flexibilizações para ampliar a oferta imobiliária. Quando isso ocorreu, por exemplo, nos bairros do Sudoeste e no novíssimo Noroeste, a oferta imobiliária não foi para os que mais precisam, foi para as classes de média e alta renda. (LAURINO, 2015, p.171)

Como afirma Adrián Gorelik, “Brasília foi o sonho que se tornou pesadelo (...)” (2013, p.214), um verdadeiro inventário das falhas do modernismo, implantado no país quando já era considerado ultrapassado no mundo, e hoje presente na cidade sob a forma de ruína.

2 Imagens da construção de Brasília: figurações utópicas

No presente capítulo, investigaremos o imaginário utópico em torno da edificação da nova capital, a partir da análise das figuras de retórica e procedimentos fílmicos recorrentes nos cinejornais da Novacap realizados no período da construção de Brasília; pensamos ser importante nos determos também sobre as condições de produção desses filmes, já que elas influenciaram a materialidade de suas imagens. Em seguida, analisaremos *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, filme crítico que recupera as imagens de arquivo das obras, 20 anos depois. Em outros capítulos da tese, filmes oficiais produzidos em outros momentos históricos serão ainda convocados, servindo às análises dos filmes críticos à utopia de Brasília, que retomam suas imagens, ressignificando-as.²²

Nossa análise se desenvolve por meio do estabelecimento de conexões entre diferentes filmes. Consideramos que é mais profícuo elencar aspectos recorrentes nos cinejornais que demarcam o imaginário utópico na propaganda da Novacap, do que nos determos isoladamente sobre cada filme: afinal, eles nos interessam como partes de um projeto de propaganda institucional que impôs às suas formas características recorrentes.

Na visita que realizamos ao Arquivo Público do Distrito Federal foram encontrados digitalizados 32 arquivos audiovisuais filmados desde o ano de 1957, pouco depois do início da construção da cidade, até o ano de 1995 – as exibições de cinejornais nas salas de cinema foram interrompidas em 1986, mas a produção de filmes institucionais para a Novacap prosseguiu (sendo os filmes veiculados na televisão). Pesquisadoras como Georgete Rodrigues (1990) e Ana Lúcia Gomes (2013) estimam que foram realizados entre 24 e 38 cinejornais apenas no período da construção, o que revela uma dificuldade de preservação do material. Dos arquivos pesquisados no Arquivo Público do Distrito Federal, dois estavam com título e sem áudio, e sete estavam sem título e sem áudio. Já o cinejornal *Brasília n°17* (1960), de José Silva, da produtora Alvorada Filmes, foi achado na página da TV Brasil no *Youtube*.²³

²²Destacamos *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos, que abordaremos em cotejo com *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola, que tem imagens e sons de arquivo remontados em *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós (filme que também desvia arquivos de *O bandeirante* (1957) e *As primeiras imagens de Brasília* (1957)); e *Brasília ano 20* (1980), de Pedro Torre, cujos sons de arquivo foram incluídos na montagem de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós.

²³ Entre os arquivos audiovisuais da Novacap encontrados no Arquivo Público do Distrito Federal constam: *15º aniversário da Novacap* (1981), sem áudio, e cujos créditos iniciais indicam apenas “a equipe interna apresenta”; um arquivo denominado *As primeiras imagens de Brasília* (não se trata do filme de Jean Manzon), que mostra uma visita de JK e está sem créditos e sem indicação do ano em que foi feito; *As primeiras imagens de Brasília*

Segundo Vera Bueno (1988), havia três acervos de cinejornais sobre a construção de Brasília pertencentes a três diferentes instituições. Os filmes de José Silva se encontravam guardados na Novacap, os de Jean Manzon na Agência Nacional, havendo ainda arquivos no Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal (material mais extenso que o da Novacap), e no Memorial JK, o mais extenso de todos. Em 1987, o Arquivo Público do Distrito Federal reuniu todo esse material, porém, nem todos os arquivos se encontram digitalizados.

A Novacap encomendou a produção de cinejornais como ferramenta de propaganda da construção da cidade e do governo de Juscelino Kubitschek. Eles eram exibidos nos cinemas em obediência ao decreto 21.240, de 1932, que, no seu artigo 12, tornava obrigatória a exibição de “filmes educativos” antes dos longas-metragens. A obrigatoriedade da exibição de cinejornais antes dos longas perdurou até o ano de 1986 nos cinemas brasileiros, sob a justificativa de que era necessário “educar” os espectadores envolvidos pelo espetáculo de entretenimento da ficção.

Isso, na linguagem do governo gerado na revolução de 30, significava que o cinema tinha um papel importante na propaganda política. Tanto é que, nas considerações iniciais que justificam o decreto, lê-se que o filme documentário “seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem

(1957), dirigido por Jean Manzon e com narração de Luiz Jatobá; *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline (Agência Nacional); *Brasília* (1957), com direção de Sálvio Silva (Alvorada Filmes); *Brasília n°4* (1957), de Sálvio Silva (Libertas Filme); *O bandeirante* (1957), direção de Jean Manzon e narração de Luiz Jatobá (Jean Manzon Filmes); *Repórter na Tela – New York em Brasília* (1957), direção de Waldemar Galvão (Herbert Richers); *Brasília n°10* (1958), de José Silva (Alvorada Filmes); *Brasília n°12* (1958), de José Silva, com narração de Cid Moreira (o arquivo apresenta imagens pouco depois do início dos créditos e não tem indicação de direção e produtora); *Brasília n°14* (1958), de José Silva, com narração de Cid Moreira (Alvorada Filmes); *Brasília n°15* (1959), de José Silva (com créditos em alemão e sem áudio), cinejornal feito para ser exibido na Alemanha; *Cortevertical na selva amazônica* (1958) – ligação rodoviária de Belém a Porto Alegre através da estrada Brasília-Belém, sem indicações de equipe técnica; *Brasília n°16* (1959) (ou *Primeiro de Maio em Brasília*), de José Silva (Alvorada Filmes); *Morre um desbravador* (1959), sem áudio, mas provavelmente acerca da morte do engenheiro Bernardo Sayão, que faleceu após uma árvore cair sobre sua barraca, e o dia da sua morte foi o único dia de pausa nos trabalhos da construção de Brasília; *Caminhos de Brasília* (1959), dirigido por Obenor Santos e com narração de Alberto Curi (Agência Nacional); *Brasília em quatro tempos* (1976), dirigido por Oscar Santana e com locução de Cid Moreira, uma produção Sani Filmes; *Brasília ano 20* (1980), os créditos indicam texto de Clemente Luz, narração de Nilson Gonçalves, música de Hekel Tavares, imagens da Rede Tupi de Televisão, Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal e Novacap, montagem de Pedro Torre; *Jubileu da Novacap* (1981), de Dino Cazzola e com narração de João Marques (Produções Dino Cazzola); *Novacap ano 25* (1981), direção de Dino Cazzola e narração de Cid Moreira (Produções Dino Cazzola); *Brasília, terra de todos nós* (1984), não apresenta créditos; o arquivo *Campanha de educação florestal* apresenta apenas 46 segundos e não conta com créditos; *Brasília ano 35* (1995), de Waldir Pina de Barros (os créditos indicam que o filme foi produzido pelo Governo do Distrito Federal, através da Secretaria de Cultura e Esporte, e pelo Banco de Brasília S.A., sendo uma realização da Companhia de Cinema e Vídeo Ltda); o arquivo *Futebol de salão, carros, militares, mutirão em favela* não informa ano e equipe técnica; *Mutirão 1968*, sem áudio e sem créditos; os demais arquivos, sete no total, estão sem áudio e sem título, sendo identificados no Arquivo Público do Distrito Federal como “sem título”, “sem título II”, “sem título III”, e assim sucessivamente.

para a instrução do público e propaganda do país dentro e fora das fronteiras”. (RODRIGUES, 1990 p.99)

Através desse dispositivo, muitos filmes de propaganda foram produzidos e exibidos por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas, entre eles cinejornais de Jean Manzon, fotógrafo da marinha francesa que também elaborou filmes sobre a construção de Brasília sob encomenda da Novacap. No governo JK, diversos filmes foram encomendados ainda para produtoras como Libertas Filme (mais tarde transformada em Alvorada Filmes e S.S.S. Produções), de José Silva e Sálvio Silva (pai e filho, respectivamente), além de Atlântida, Persin Perrin Produções, Líder Cine Jornal e também a Agência Nacional. Os cinejornais eram exibidos não somente em salas de projeção no Brasil, como também no exterior, pois Juscelino Kubitschek almejava apoio dentro e fora das fronteiras para suas ambiciosas obras.

Juscelino Kubitschek sabia da importância da propaganda política, tendo em vista a necessidade de conquistar apoio num contexto de tantas adversidades e críticas. Entre os principais entraves para a construção da nova capital estavam, segundo James Holston (1993): o ceticismo diante da edificação de uma cidade “sobre o nada”, em pleno Planalto Central desabitado; a possibilidade da não execução da obra no prazo da duração da gestão de JK (apenas cinco anos), com o risco de uma cidade planejada permanecer inacabada, já que futuras gestões poderiam não querer levar adiante a sua realização para não dividir os louros com Kubitschek; a extravagância econômica do projeto, pois foram necessários grandes empréstimos internacionais para a consecução da obra; e, por fim, muitos acreditavam que o governo brasileiro deveria se dedicar a investir nas melhorias de cidades brasileiras já existentes, e não na criação de uma nova.

Numa entrevista concedida a Vera Bueno (1988), Sálvio Silva relata que Israel Pinheiro, presidente da Novacap, o orientava para que exibisse seus filmes em diversas salas de Minas Gerais, pois era necessário mostrar o andamento das obras, em função da pressão muito grande que havia contra a construção. A equipe técnica das filmagens era composta praticamente por pai e filho, que costumavam viajar para a nova capital uma ou duas vezes por mês, acumulando funções e filmando em condições muito precárias, como informa José Silva no seguinte depoimento:

Tinha dias em que passava fome... Às vezes eu pedia que me levassem para filmar e não iam me buscar. Quando passava um caminhão é que eu voltava. Era uma dificuldade danada arranjar transporte naquela época. Nem minha amizade pelo Israel facilitava as coisas, pois eles não tinham mesmo

condução. Tinha que se fazer mesmo sacrifício. A Cidade Livre, por exemplo, só pude filmar de cima. O Israel não queria que filmasse ali. Naquela ânsia de filmar Brasília nem tomei conhecimento do estado. Quase fui demitido por causa disso. Agora, não sei falar sobre as filmagens em Brasília. Os filmes falam por si mesmos. Mas foi profundamente emocionante (SILVA *apud* BUENO, 1988, p.52).

As regras impostas aos cineastas influenciaram os próprios filmes, evidentemente. Exemplo disso, a proibição de não filmar na Cidade Livre (cidade de operários, com condições precárias e que revelava o outro lado da utopia) impôs aos cinejornais uma relação distanciada com aquele lugar. Em *Brasília*, vemos imagens aéreas da Cidade Livre pela janela do avião em que se destaca a asa, e o narrador enfatiza que os pioneiros a ergueram em apenas quatro meses; garante que “a construção, embora provisória, é padronizada”, ressaltando que a cidade satélite não fugia dos ideais do planejamento urbano e da celeridade com que foi construída Brasília.



Figura 1 - *Brasília* (1957), de Sálvio Silva

Outro importante cineasta que filmou imagens da construção de Brasília foi Jean Manzon. Segundo Maria Bizello (1995), ele teria sido convidado por Alberto Cavalcanti para vir ao Brasil (quando se encontraram, certa vez, na Inglaterra). Manzon chegou ao Rio de Janeiro em 1941 e foi ao Departamento de Imprensa e Propaganda, do Estado Novo, portando uma carta de recomendação de Cavalcanti. Em 1944, Jean Manzon torna-se repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*. No ano de 1952, ele funda a Jean Manzon Filmes, sob forte influência da estética dos cinejornais europeus. Jean Manzon foi, através dos seus cinejornais, um grande ideólogo do desenvolvimentismo no Brasil (em suas mais variadas facetas), tendo realizado filmes de propaganda para Getúlio Vargas e JK, além de ter feito propaganda para a ideologia do progresso do fascismo na ditadura militar.

Antes de partirmos para a análise propriamente dita, vale destacar alguns aspectos estéticos dos cinejornais enquanto gênero cinematográfico – o que estamos chamando de “cinejornal”, afinal.

Numa rápida definição, o cinejornal consiste num registro em curta-metragem, seriado, com uma periodicidade semanal, para apresentação ilustrada de eventos, exibido no espaço das sessões cinematográficas antes do longa-metragem – aqui conhecido como o espaço do “complemento nacional”. (ARCHANGELO, 2007, p.37)

Segundo Rodrigo Archangelo (2007), o que caracteriza mais precisamente os cinejornais realizados entre 1932 e 1986 no Brasil é a distância temporal entre a filmagem e a exibição, o que os distingue da agilidade do rádio e da imprensa escrita ao noticiar os acontecimentos. Diante disto, os cinejornais investem nos “aspectos humanos”, apresentando para o espectador aquilo que a notícia em primeira mão (do rádio, do jornal ou da televisão) não mostraram. Para o autor, a montagem garante a unidade do discurso dos cinejornais, filmados em condições precárias de produção (pouco material virgem para gravação, poucos equipamentos, equipe pequena, tempo escasso para a realização).

Mas é no encadeamento das cenas numa dada multiplicidade de pontos de vista, nos enquadramentos e angulações de câmera, e numa continuidade de planos que podemos esmiuçar a realidade cinematográfica, seguindo uma “decupagem clássica”. Por mais que existam descontinuidades visuais para a representação dos eventos separados no tempo e no espaço, ordenados por uma montagem que ofereça continuidade lógica, um importante trabalho vem das várias tomadas efetivas pela câmera. (ARCHANGELO, 2007, p.39)

Recursos como a voz do narrador, que oferece não apenas a continuidade do discurso, mas amplia os significados das imagens, como também a elipse, que permite o salto no espaço e no tempo, são essenciais neste gênero cinematográfico.

2.1 O narrador porta-voz

Segundo Georgete Rodrigues (1990), num documento sobre um cinejornal encomendado pela Novacap em dezembro de 1958, em que se estabelecem as condições de pagamento da realização do filme, “lê-se que este será feito ‘com imagens vistas pelo olhar do presidente Juscelino’” (1990, p.96). Não por acaso, nos cinejornais é frequente ver a câmera coincidir com o olhar de JK, ou situar-se logo ao lado do presidente, acompanhando o andamento das obras segundo a sua perspectiva.

Ele aparece como o presidente que inspeciona e inaugura, participa da sua função de administrador maior e líder de um grupo que concebeu a cidade, do empreendimento que movimenta o país. Quase sempre aparece no começo dos filmes de maneira a legitimar o olhar; o espectador vê o que Juscelino vê de helicóptero, a pé, de jipe. A câmera logo passa a privilegiar as construções, as estradas que ligarão Brasília a todas as outras capitais do Brasil. (BIZELLO, 2008, p.207)



Figura 2 - *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon

Numa cena de *O bandeirante*, Juscelino entra no avião, e, em seguida, um *close* destaca o seu olhar atento e altivo na janela observando a paisagem. Surge então uma subjetiva de JK contemplando a recém-criada Cidade Livre em pleno Planalto Central, seguindo-se planos de Juscelino ao lado do engenheiro Bernardo Sayão à janela (o engenheiro morreria em 1959, após uma árvore derrubada atingir seu barraco, na ocasião em que acompanhava as obras da estrada Belém-Brasília, em 1959). O narrador comenta, ao som da música de Villa Lobos:

Enfrentar e vencer o que parece impossível: Sobrevoando o Planalto Central, Juscelino Kubitschek assiste ao despertar de um novo universo. Em dois meses foram construídas dezenas de residências e estradas provisórias rasgadas na terra roxa. O mesmo destino ligou JK para sempre Juscelino e Bernardo Sayão: eles observam o crescimento da Cidade Livre estão à frente em toda parte, sem descansar. De madrugada até a noite.

Toda a *mise-en-scène* convoca o espectador a se identificar com o personagem JK, sempre nos convencendo de sua ambição e capacidade para concretizar o sonho de Brasília. Juscelino Kubitschek se porta em cena com o corpo ereto, as mãos apontando para as construções em andamento como um “maestro de obras”, e o olhar impávido vendo tudo de cima ou olhando para além do horizonte.



Figura 3 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

Em *As primeiras imagens de Brasília*, vemos um plano de JK no avião, e então a câmera nos mostra imagens aéreas da cidade em construção a partir do ponto de vista do presidente, enquanto o narrador afirma com um entusiasmo que lembra muito o modo de falar dos políticos no palanque:

De Brasília se pode falar com as palavras felizes do cardeal arcebispo de São Paulo, como a noiva do Brasil, árvore da vida nacional plantada no Planalto Central. O homem brasileiro não mais arranha as praias como os caranguejos. Brasília, um polo magnético em Goiás é afinal a resposta a essa crítica de dois séculos e já uma cidade provisória de dez mil habitantes, construída por iniciativa particular, com inversões superiores a 500 milhões de cruzeiros, estende-se ao lado das grandes obras do governo.

A câmera avança pelo espaço, o quadro está sempre ampliando seus horizontes. A voz destaca que Brasília já é uma realidade no presente: é frequente nesses filmes o narrador falar sobre a capital como um sonho que já está se concretizando, e não apenas abordar como a cidade será no futuro.

A aproximação entre a câmera e o olhar de Juscelino é tão intensa, que numa cena de *Brasília, profecia de Dom Bosco* há um campo/contracampo em que consta um plano com câmera subjetiva de JK olhando para o engenheiro Israel Pinheiro, e então transcorrem imagens das obras na Praça dos Três Poderes. O espectador é convidado a acompanhar as obras pelo olhar de Juscelino Kubitschek e a se identificar com ele, depositando confiança em sua postura de liderança, ele seria o herói que faria cumprir o desejo da Nação. Na subjetiva de JK, o espectador assume o olhar do presidente, mas, por outro lado, o seu lugar é aquele ocupado por Israel Pinheiro, deslumbrado com o comando do chefe da Nação. Nos cinejornais da Novacap, Israel Pinheiro aparece constantemente ao lado de Juscelino, como seu “braço direito”: Kubitschek ordena a execução e fiscaliza as obras, Pinheiro cuida para que tudo se encaminhe com a maior eficiência possível.



Figura 4 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline

Apesar de os cinejornais oferecerem a versão oficial dos acontecimentos da construção de Brasília e exaltarem a figura de Juscelino Kubitschek, um filme como *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, se apresenta como documentário, e não como um filme de propaganda política. O cinejornal se inicia com a seguinte cartela: “este filme tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília”. O cinejornal é autoconsciente de sua função histórica e dissimula as suas intenções. O filme se dirige não só ao espectador do presente, mas também ao do futuro, que irá recorrer às fontes históricas para conhecer os fatos da construção da capital. *O bandeirante* (1957), também de Jean Manzon, começa com uma entrevista de JK. Filmado em plano americano e sentado no seu gabinete, Juscelino olha e fala diretamente para a câmera: “é com satisfação que atendo ao convite que me faz Jean Manzon Filmes para apresentar algumas palavras”. No diálogo com os formatos do documentário e da reportagem, o filme busca conquistar legitimidade junto ao espectador, dando a entender que JK é que foi procurado para uma entrevista, e não que o cinejornal tinha sido encomendado.



Figura 5 - *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon

Em *Brasília nº16*, também chamado de *Primeiro de Maio em Brasília*, o narrador funciona explicitamente como porta-voz de Juscelino Kubitschek, recitando o discurso

proferido pelo presidente na ocasião das comemorações do Dia do Trabalho na nova capital. Lembrando que *Brasília n°16*, foi produzido em 1959, quando ainda não se utilizava o som direto, e o recurso à voz do narrador na montagem indica também a impossibilidade técnica. Juscelino fala diante de uma multidão e logo ao lado de Israel Pinheiro (que era presidente da Novacap), a câmera o enquadra em *contra-plongée* demarcando a sua “grandiosidade” perante o povo, filmado em *plongée*; eis que o narrador repete um discurso de JK sobre imagens do ponto de vista da janela de um avião sobrevoando a cidade em construção.

Eu afirmava sempre que se os três primeiros anos de meu governo fossem de lutas e dificuldades, em compensação, os últimos seriam ainda piores. Estamos enfrentando agora, sobretudo no tocante a Brasília, o recrudescimento de uma onda de incompreensões. É evidente que inúmeros interesses se levantam para se oporem à marcha do Brasil para o interior. Mas pergunto: que forças ousariam hoje impedir que caminhemos para a frente? Que forças ousariam hoje tentar paralisar o Brasil neste momento, roubando o imenso trabalho já aqui realizado, que é fruto de centenas de milhares de brasileiros que aguardam a conclusão desta grande obra e deste empreendimento. E estou certo que a nação inteira acompanha Brasília com os olhos de respeito, sabendo que aqui estamos plantando um marco decisivo para o nosso futuro.



Figura 6 - Imagens de *Brasília nº 16* (1959), de José Silva

JK é o herói que mais se parece com Deus: onipotente, onividente, onipresente e onisciente. As narrativas da construção de Brasília criadas nos cinejornais da Novacap elaboram a figura de JK, seguindo inclusive parâmetros da chamada “jornada do herói” (ou monomito), descrita por Joseph Campbell (2007). Como sintetiza o autor, o percurso da aventura mitológica do herói é marcado por três fases: separação, iniciação e retorno.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2007, p.36)

Nos cinejornais da Novacap, Juscelino Kubitschek se afasta do Brasil cotidiano para ir em direção ao Planalto Central desabitado, onde lidera a aventura da conquista do território e do desenvolvimento. JK parece ter recebido o que Joseph Campbell (2007) denomina o “chamado da aventura”, como se cumprisse um papel que lhe foi designado anteriormente por forças maiores, contando ainda com o “auxílio sobrenatural” necessário para a realização do

seu empreendimento, percorrendo um tortuoso “caminho de provas” para o sucesso da grande empreitada, a construção de Brasília.

2.2 Mitos fundadores e espaços expansivos

São muitos os mitos fundadores que rondam a construção de Brasília. No livro *Por que construí Brasília*, Juscelino Kubitschek (2000) evoca a profecia de Dom Bosco, padroeiro de Brasília, sobre a “Terra Prometida”, que seria localizada no mesmo espaço onde foi fundada a capital. O cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, inicia com uma cartela trazendo as palavras do santo italiano, apresentando a cidade como destino incontornável, futuro já traçado e previsto no passado.

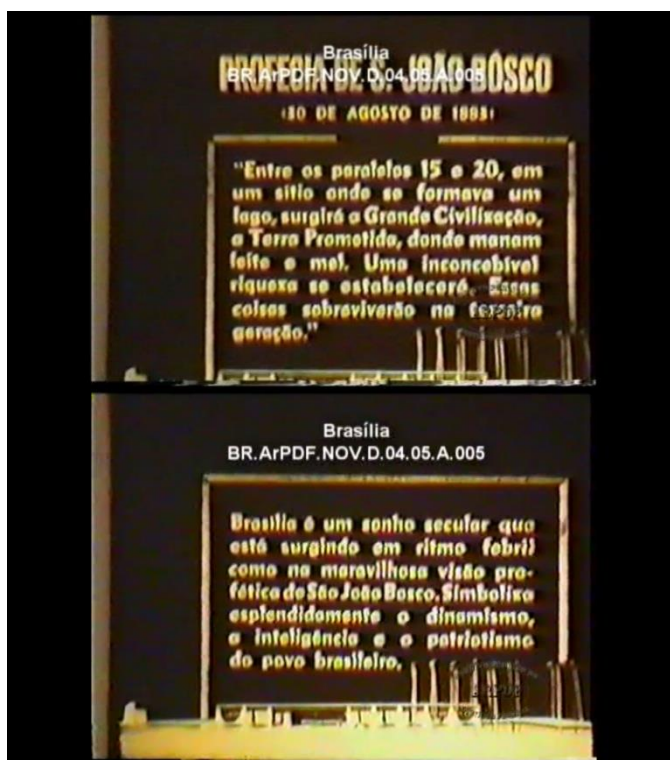


Figura 7 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline

Os cinejornais foram filmados por uma variedade de realizadores e produtoras, mas seu *modus operandi* eram bastante parecidos. Em geral, os filmes oficiais se apresentavam como *relatos de viagem* que narravam a aventura da conquista do espaço, trazendo à tona a “colonização” do interior do país empreendida pelos mais diversos pioneiros, sempre

mostrando imagens históricas que são amálgamas das realizações do presente e das promessas do futuro.

Os relatos de viagem são narrativas de deslocamento, marcadas por impressões pessoais, que colocam em cena as relações entre o aqui e o acolá, entre o sujeito e o outro. Segundo Raquel Tôrres (2013), na esteira de Hulme e Youngs, foi no século XVI, através das grandes navegações, que esses relatos se tornaram parte essencial da viagem, pois traziam informações sobre lugares distantes, com a finalidade de atrair investimentos e novos colonizadores. A autora afirma que as utopias clássicas foram influenciadas pela literatura de viagem, a exemplo de *Utopia*, de Thomas Morus, obra inspirada nos relatos de viagem escritos por Américo Vespúcio em *Quatro viagens ao longo do mundo*. Guardadas as diferenças históricas, esse também era o caso dos cinejornais da Novacap, dedicados à conquista do interior do país, feitos em busca de investimentos nacionais e internacionais, como também imbuídos da utopia modernista que prometia a construção não somente de uma nova cidade, mas de um novo país.

A influência dos relatos de viagem, escritos no período colonial, sobre os cinejornais da Novacap é explícita: ao final do cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco*, quando aparecem imagens do cerrado, e um trator passa sobre a mata, o narrador recita um trecho da carta do cronista do “descobrimento”, intitulada *Carta ao Rei Dom Manuel*, o primeiro documento escrito no país: “Em Brasília, a terra é dadivosa e boa. Como diria o primeiro cronista do descobrimento do Brasil, escrivão da frota de Cabral, Pero Vaz Caminha, em se plantando dar-se-á nela tudo, como está sendo provado pelos que a cultivam com técnica e carinho”.



Figura 8 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline.

Um elemento comum na crônica do “descobrimento” era o elogio da natureza da “nova terra”, lugar repleto de riquezas a serem exploradas, pleno em recursos de uma natureza virgem que precisava ser dominada em nome da civilização. O elogio da natureza da região do Planalto Central também é recorrente nos cinejornais da Novacap: *Brasília, profecia de Dom Bosco* mostra imagens da cachoeira do Paranoá que serviria para as obras de construção do Lago Paranoá, enquanto toca uma música plácida. O narrador comenta: “o represamento dessa torrente irá formar o lago da visão profética de São João Bosco com a fabulosa massa líquida de 600 milhões de metros cúbicos”. O filme apresenta a imagem da natureza serena a ser modificada, e o narrador anuncia que o lugar se transformará, pois a beleza bucólica do passado deve ceder vez à beleza funcional do moderno.



Figura 9 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline

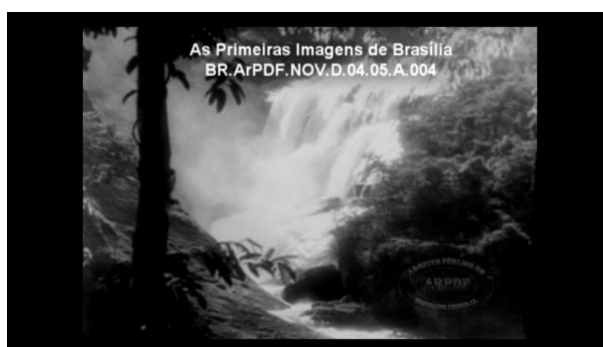


Figura 10 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

Tais imagens idílicas do espaço onde se ergueria a nova capital nos remetem às visões do paraíso que tanto influenciaram os relatos de viagem escritos durante as grandes navegações que desvendaram o chamado “Novo Mundo”.

Sabe-se que para os teólogos da Idade Média não representava o Paraíso Terreal apenas um mundo intangível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos, nem simplesmente alguma fantasia vagamente piedosa, e sim uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível (HOLANDA, 2000, p.X).

Segundo Sérgio Buarque de Holanda (2000), os colonizadores viam nas novas terras a que chegavam a própria imagem do Jardim do Éden, descrito no *Gênesis*. Há nisto uma vontade de retorno ao passado, de começar de novo para seguir na direção de um mundo melhor, num regresso ao paraíso perdido. A associação entre o espaço utópico e o Jardim do Éden reverbera nos cinejornais da Novacap, em que o Planalto Central é o lugar bucólico e repleto de dádivas onde se deverá erguer um novo país, que lembra aquele encontrado no “descobrimento”.

Outra alusão ao “descobrimento do Brasil” que se faz presente nos cinejornais da Novacap é a imagem da cruz localizada na Praça do Cruzeiro. O uso recorrente de planos da cruz para iniciar os filmes oficiais explicita a relação estabelecida entre a construção da nova capital e a metáfora que salta no tempo e conecta o “Brasil do futuro” (o próprio traçado da nova capital foi pensado segundo o formato de uma cruz que se enverga nas asas de um avião) à “origem” do país, chamado de Ilha de Vera Cruz ou Terra de Vera Cruz à época do “descobrimento”.

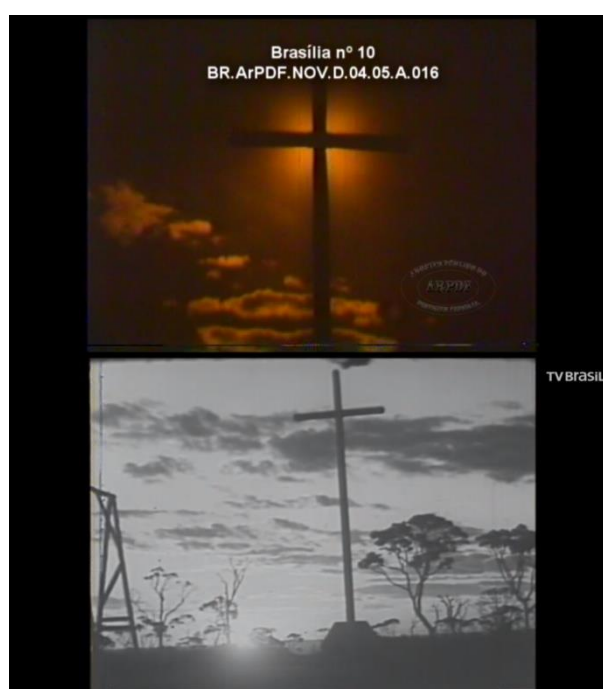


Figura 11 - A presença da cruz em *Brasília nº10* (1958) e *Brasília nº17* (1960), ambos de José Silva, respectivamente.

Brasília nº10 se inicia ao som de música característica de “filmes de aventura”, e mostra ao longe um plano de uma cruz em pleno cerrado, na Praça do Cruzeiro. Um *contre-plongée* destaca a cruz sob o sol, seguido pela imagem da sombra desenhada no chão do planalto. Já o cinejornal *Brasília nº17* (1960), de José Silva começa com um plano da cruz da

Praça do Cruzeiro, enquanto o narrador diz: “Brasília em 1957 era uma extensão de terra árida, deserta, onde muito estava por fazer. Erguer uma cidade é uma tarefa gigantesca, árdua e ingrata”. Então a câmera se situa contra o sol e a cruz, mais uma vez, fica ofuscada pela luz. O narrador prossegue: “inspirados na mais profunda fé e dominados pelo amor sincero à terra”. Nesta cena, a forte incidência da luz do sol sobre a cruz e os ângulos que a colocam acima da câmera não são por acaso: a *mise-en-scène* de cinejornais como *Brasília n°17* e *Brasília n°10* trabalha assim a metáfora da presença de um “poder divino” agindo pela construção de Brasília, cidade que já estava nos sonhos premonitórios de Dom Bosco.

Se nas grandes navegações do período da expansão marítima a chegada se dava através dos mares, nos cinejornais da Novacap ela acontece pelos céus sobre o Planalto Central; se o meio de transporte da colonização foi o navio, nos filmes oficiais da construção de Brasília o veículo é o avião; se a narrativa era escrita através de pincel e papel, nos cinejornais ela se realiza com a câmera; e assim o relato de viagem se faz filme, em vez de carta.

Outro mito evocado pelo imaginário utópico da construção de Brasília é o bandeirismo (ou bandeirantismo). Os bandeirantes, que se embrenharam pelo interior do Brasil a partir do começo do século XVI em busca de pedras e metais preciosos, exterminando quilombos e escravizando indígenas, fazendo o país se expandir para além dos limites impostos pelo Tratado de Tordesilhas (que demarcava os territórios do “Novo Mundo” pertencentes ao Reino de Portugal e à Coroa de Castela, tomando como referência a Ilha de Santo Antão, em Cabo Verde), foram reverenciados na narrativa de fundação em torno da construção de Brasília, sendo os bandeirantes associados aos pioneiros que para lá se dirigiram e também ao próprio Juscelino Kubitschek. Exemplo disso, em *Brasília n°10* (1958), de José Silva, vemos uma barraca improvisada no cerrado e ouvimos o narrador contar que “igual bandeirantes, eles armaram suas barracas e puseram mãos à obra, começando do nada, mas possuídos de fé e esperança inabaláveis”. Nota-se que os cinejornais se dirigiam aos espectadores com a finalidade de convocar a ida de operários para as obras da construção de Brasília, segundo o lema de que eles seriam “bandeirantes” e estariam fazendo algo muito importante para a história do país, história que recomeçava naquele momento.



Figura 12 - *Brasília nº10* (1958), de José Silva

A “marcha para o oeste”, estimulada desde o governo de Getúlio Vargas, também surge como figura da expansão do território. Em *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, planos mostram pessoas sobre cavalos caminhando na direção oeste, à esquerda do quadro, entre eles mulheres com crianças de colo, ao som de uma música característica do gênero *western*, enquanto o narrador afirma: “a visão instintiva do povo faz afluir a Brasília operários, artífices, agricultores, comerciantes, os pioneiros da grande criação do futuro, e se diga que a história não registra outra marcha de conquista tão bem recebida”. Nesta cena, o diálogo com o faroeste cria a aventura dos candangos envolvidos na conquista do Planalto Central, pioneiros que estariam realizando uma missão que emana da vontade do próprio povo. Não por acaso aparecem nas imagens mulheres com crianças de colo, numa alusão às próximas gerações que iriam povoar a região (no entanto, é sabido que o perfil predominante dos pioneiros de Brasília era de homens jovens e sem família).



Figura 13 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

Em *Brasília nº14*, a câmera sobrova o Palácio da Alvorada isolado em pleno cerrado, enquanto a voz de Cid Moreira afirma: “E assim contamos mais um episódio da história de Brasília, obra de bandeirantes do século XX, que abrem os caminhos para os desbravamentos de seis milhões de quilômetros quadrados do território brasileiro”. A câmera avançando no

espaço é a expressão materializada desta conquista do território propalada pela voz do narrador.



Figura 14 - *Brasília nº14* (1958), de José Silva

Em *O bandeirante* aparecem imagens aéreas do cerrado seguidas por planos de Juscelino Kubitschek caminhando pela mata enquanto toca a música *O descobrimento do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos (esta cena expõe uma síntese entre dois mitos fundadores evocados na narrativa de fundação da construção de Brasília, o descobrimento do Brasil e o bandeirismo, o nascimento de um novo país e a expansão territorial como corolários da nação). O narrador pronuncia o discurso do presidente: “deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, Juscelino Kubitschek, com uma fé inquebrantável, e uma confiança sem limite, lança os olhos sobre o amanhã do seu país”. Nesta cena, JK encarna o “desbravador de terras”, o herói bandeirante que faria a conquista do território necessária para a integração e o desenvolvimento da nação.



Figura 15 - *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon

Segundo Ricardo Luiz de Souza (2007), a mitologia bandeirante elaborou a narrativa do paulista como precursor do país,²⁴ promovendo a expansão territorial através da conquista dos sertões e se firmando como agente construtor da nacionalidade. Os cinejornais da Novacap retomam e atualizam essa mitologia, colocando em cena os candangos e JK como os bandeirantes que estariam construindo uma nova nação ao desbravar o Planalto Central, transferindo simbolicamente para Brasília os ideais de modernidade que se encontravam em torno da capital paulista. O que há em comum entre essas narrativas é que “temos, então, a descrição mítica de uma raça de pioneiros a adentrarem o espaço vazio, e vazio porque seus ocupantes anteriores são obliterados pelo mito” (SOUZA, 2007, p.157).

A noção de conquista do espaço através da expansão do território, intrinsecamente vinculada a uma visão teleológica da história, está presente nas próprias formas expressivas de que se valem os cinejornais. Os filmes da Novacap apresentam *espaços expansivos*, como veremos adiante: as imagens aéreas, a câmera em veículos que atravessam as estradas, os ângulos que valorizam grandes edifícios, os enquadramentos que destacam pontos de fuga e a profundidade de campo, o horizonte que parece não ter limites e o espaço que está constantemente se expandindo. A recorrência das imagens feitas do ponto de vista de um avião (sobre a cidade em construção, o cerrado desértico, as estradas) ou a partir de um automóvel atravessando rodovias elabora, em termos formais, o próprio processo de modernização: o avião (que emprestou sua forma ao desenho de Brasília) representava o domínio do tempo e do espaço, e o automóvel começou a se popularizar no Brasil no final da década de 1950, em pleno governo JK (que construiu muitas estradas). Os cinejornais da construção de Brasília dominam o espaço através da câmera.

²⁴Em outro texto, Sílvia Lopes Raimundo (2004) comenta que os bandeirantes se tornaram símbolo do estado de São Paulo durante as décadas de 20 e 30 do século XX. As referências aos bandeirantes se encontram nas rodovias Bandeirantes, Anhanguera, Fernão Dias e Raposo Tavares, além de monumentos como o das Bandeiras e a estátua de Borba Gato. Para a autora, a mitologia bandeirante marca o sentimento de superioridade do paulista em relação ao restante do país, tendo em vista a industrialização e a riqueza do estado, e figura São Paulo como máquina responsável pelo desenvolvimento do Brasil.



Figura 16 - *Caminhos de Brasília* (1959), de Obenor Santos



Figura 17 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline

Um cinejornal como *Caminhos de Brasília* (1959), de Obenor Santos, mostra planos de diversos caminhos: ferrovia, rodovia, imagens aéreas, dando a ver uma diversidade de formas de atravessamento do espaço. O tempo é o do aqui e agora em que o espectador é convocado a acompanhar o transcorrer de uma viagem. Numa cena, a câmera faz um *travelling* do ponto de vista de um carro enquanto o narrador diz: “Os horizontes vão se alargando na medida em que a rodovia devora espaços ilimitados vistos em todas as direções”. O espaço fílmico parece estar em constante movimento e ampliação. Em *Brasília, profecia de Dom Bosco*, o *travelling* feito a partir de um carro atravessando a estrada com o ponto de fuga ao fundo do quadro, é acompanhado pela voz do narrador a informar que “Brasília não está sendo construída apenas em seus palácios, e estradas partem em todas as direções”.

O cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco* começa com imagens aéreas do ponto de vista do avião pousando na nova capital, e então a voz *over* diz: “é o aeroporto de Brasília uma das primeiras construções no vazio demográfico que antes existia no sítio escolhido para a nova capital”. É recorrente no início dos cinejornais o uso de imagens que mostram um avião chegando ao Aeroporto de Brasília (este é o caso também de filmes como *As primeiras imagens de Brasília*, *Brasília*, *Brasília n°4*, *Brasília n°12* e *Brasília n°14*), um elemento que

demarca o caráter de relato de viagem desses filmes, que parecem transportar o espectador para um lugar distante, onde se edifica um espaço utópico.



Figura 18 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline

São comuns nos cinejornais planos em que se sobressaem a janela do avião, a asa, enfim, a própria presença desse meio de transporte é enfatizada e destaca os limites do quadro. Este é o caso de *Brasília n°14*, quando JK e Israel Pinheiro, para inspecionar as obras, adentram um helicóptero, veículo que, segundo o narrador, “lhes proporcionará uma visão panorâmica da cidade”. Lembrando que os anos 1950 representaram a “era de ouro da aviação”, quando as primeiras companhias aéreas dominaram o mercado, havia, nessa insistência em planos feitos a partir da janela do avião, o convite aos espectadores das salas de cinema a uma inusitada experiência da visão.



Figura 19 - *Brasília n°14* (1958), de José Silva

Como afirma Iris Burgers (2008), a presença da aviação nos filmes pode ser lida a partir de uma mudança mais ampla de perspectiva e de mobilidade. A autora nomeia o período que vai dos anos 1930 aos 1950 como “fase do glamour”, quando “durante os estágios iniciais das viagens aéreas, as pessoas associavam a aviação com pioneirismo,

aventura, risco e glamour” (BURGERS, 2008, p.58)²⁵ e “apenas a elite, principalmente os ricos e as estrelas de cinema, poderiam se dar ao luxo de voar” (BURGERS, 2008, p.58)²⁶. Nos cinejornais da Novacap, essa perspectiva e mobilidade, propiciadas pela câmera que filma a partir da janela do avião, transmitem os ideais de pioneirismo e aventura da marcha para o oeste empreendida no Planalto Central.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, um plano de dentro do aeroporto mostra um avião alçando voo, e o narrador afirma que a nova capital era “a primeira metrópole da idade da aviação”. A voz enfatiza que a viagem de Rio a Brasília que agora se faz em no máximo três horas, “há 60 anos, quando se demarcou a sua área, a comissão fez em três meses a mesma viagem”. Não por acaso as imagens aéreas do ponto de vista do avião são tão frequentes: elas conotam a conquista do espaço e a aceleração do tempo que o governo JK almejava realizar e propagandear. De uma asa a outra asa, a própria cidade foi concebida segundo o formato do avião. Também em *As primeiras imagens de Brasília* surgem imagens do ponto de vista da janela dianteira do avião avançando sobre estradas em construção enquanto o narrador afirma que Brasília está a “irradiar-se para o centro, para o norte e para o sul”. O quadro atravessa o espaço rapidamente: se o espaço está em transformação constante, a câmera em movimento avançando pelo território transmite ao espectador a mudança e a expansão.



Figura 20 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

O filme *Corte vertical na selva amazônica* começa com um plano do mapa do Brasil, seguido de imagens aéreas da cidade ao longe, com planos cada vez mais próximos do lugar onde Brasília está sendo construída. O narrador afirma: “este é o caminho do futuro, Brasília”.

²⁵No original: “During the early stages of air travel people associated aviation with pioneering, adventure, risk taking and glamour”.

²⁶No original: “Only the elite, mostly the wealthy and movie stars could afford to fly”.

A imagem de Brasília concretiza o “caminho do futuro”: há uma intrínseca relação entre a conquista do espaço e o progresso, entre a expansão do território, a aceleração do tempo e a produção do futuro.



Figura 21 - *Corte vertical na selva amazônica* (1958), sem indicação da equipe técnica

O diálogo com o gênero do relato de viagem é evidente no uso da terceira pessoa do singular e do tempo presente em *Corte vertical na selva amazônica*, que apresenta a ação transcorrida na filmagem como um “aqui e agora” acontecendo diante do espectador. Informações como “mais de mil quilômetros da Brasília-Belém já foram entregues ao tráfego” são acompanhadas por um plano do ponto de vista de um veículo avançando pela estrada, as imagens em constante deslocamento, explorando os lugares.

Pelos ares ou pelas rodovias, os quadros nos cinejornais da Novacap estão reincidentemente desbravando o espaço. Em *Brasília, profecia de Dom Bosco*, surge um *travelling* pela estrada enquanto o narrador comenta sobre a construção: “Brasília não está sendo construída apenas em seus palácios. Estradas partem em todas as direções”. A câmera do ponto de vista da janela dianteira de um automóvel avançando pela estrada cria um espaço em permanente expansão e o *travelling* faz viagem pelas novas passagens que surgem junto com Brasília.

Além da recorrência da chegada por imagens aéreas e dos planos da cruz, que criam a atmosfera de relato de viagem e elaboram visualmente a “colonização do território”, os cinejornais também constroem a expansão do espaço por meio de enquadramentos na diagonal dos edifícios formando dois ou três pontos de fuga que dão a ver um espaço infinito. No cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco*, aparecem imagens na diagonal do grandioso Brasília Palace Hotel, e o narrador afirma que o hotel “rivaliza com os melhores do mundo”. Em *Brasília nº17*, largos edifícios são enquadrados em planos com grande profundidade de campo, e o narrador diz: “os prédios brotam do solo com uma rapidez impressionante. A

paisagem de Brasília se transforma a cada dia que passa”. A *mise-en-scène* alia o espaço expansivo ao presente solapado pelo futuro, num progresso infinito: a cidade surge como espaço em constante mudança, o lugar sem passado onde o presente está sempre se tornando futuro.



Figura 22 - Brasília, profecia de Dom Bosco (1957), de Romeu Paschoaline, na primeira imagem. *Brasília nº17* (1960), de José Silva, na segunda.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, a câmera produz um amplo enquadramento diante do Hotel de Turismo em construção e faz uma panorâmica reforçando a sua monumentalidade, com imagens que se assemelham aos cenários de filmes históricos e épicos: “Brasília, cidade do futuro, terá como certas cidades da Antiguidade, uma medida de graça arquitetônica. Nela, a idade da técnica reencontra a idade da harmonia, virtudes que andaram separadas nesses tempos de eclosão industrial”. No horizonte se vê o amplo espaço do cerrado e a grandiosidade da obra se impõe como uma ruptura absoluta com o lugar onde se ergue.



Figura 23 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

As obras de grande magnitude filmadas a partir de enquadramentos que enfatizam a sua grandeza e a câmera que viaja pelo espaço proporcionam ao espectador dos cinejornais da Novacap um espetáculo em que os espaços expansivos materializam imageticamente a promessa da conquista do tempo e do espaço propaladas pelo imaginário utópico da construção de Brasília.

2.3 Sujeitos que pensam e corpos-máquinas

Em *As primeiras imagens de Brasília*, o narrador brada: “o trabalho desconhece a noite, o ritmo das tarefas a executar não o permite”, e uma música de ritmo bastante intenso irrompe no filme. O plano mostra uma grande estrutura onde os operários trabalham entre as chamas das máquinas: “e esses operários praticam o beisebol com ferro incandescente”. Eles aparecem, então, jogando ferro incandescente um para o outro.



Figura 24 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

Diferente da relação que se estabelece com JK, que é sujeito do olhar, tendo a câmera sempre ao seu lado ou a partir do seu ponto de vista, os operários aparecem como objetos, corpos sem subjetividade que agem como máquinas e até mesmo se confundem com elas.

Ainda em *As primeiras imagens de Brasília* surgem imagens dos arquitetos de Brasília diante de uma maquete do eixo monumental, a montagem alternando entre planos dos arquitetos e *closes* da maquete, enquanto o narrador diz: “aos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer; ao primeiro, coube projetar e orientar as obras de urbanismo; ao segundo, as obras de arquitetura; os dois, imensamente admirados em todo o mundo, compõem com linhas, volumes, cores e espaços a sinfonia de Brasília”. Um plano mostra a sala repleta de arquitetos sendo orientados por Lúcio Costa, enquanto a voz *over* diz: “uma equipe dedica-se à arte de fazer cidades dentro de perfeitas soluções dos problemas urbanos”, e segue-se a música com volume cada vez mais alto e ritmo mais intenso. Nestas imagens, Costa e Niemeyer aparecem como gênios criadores e os desenhos dos arquitetos funcionam como uma projeção do que seria o espaço da cidade no futuro, como se houvesse uma plena correspondência entre o planejamento urbano e a realidade da futura capital. Essas imagens de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer conversando junto a maquetes também aparecem em *O bandeirante* enquanto o narrador afirma que “o gênio de Lúcio Costa e a criatividade de Oscar Niemeyer, inspirados pelo plano de Juscelino, projetam a nova capital do Brasil, marco arquitetônico na história do mundo moderno”. Nesta cena de *O bandeirante*, a montagem alterna entre movimentos giratórios sobre a maquete e planos dos rostos de Costa e Niemeyer, evidenciando a cidade como lugar visível, previsível e calculável.

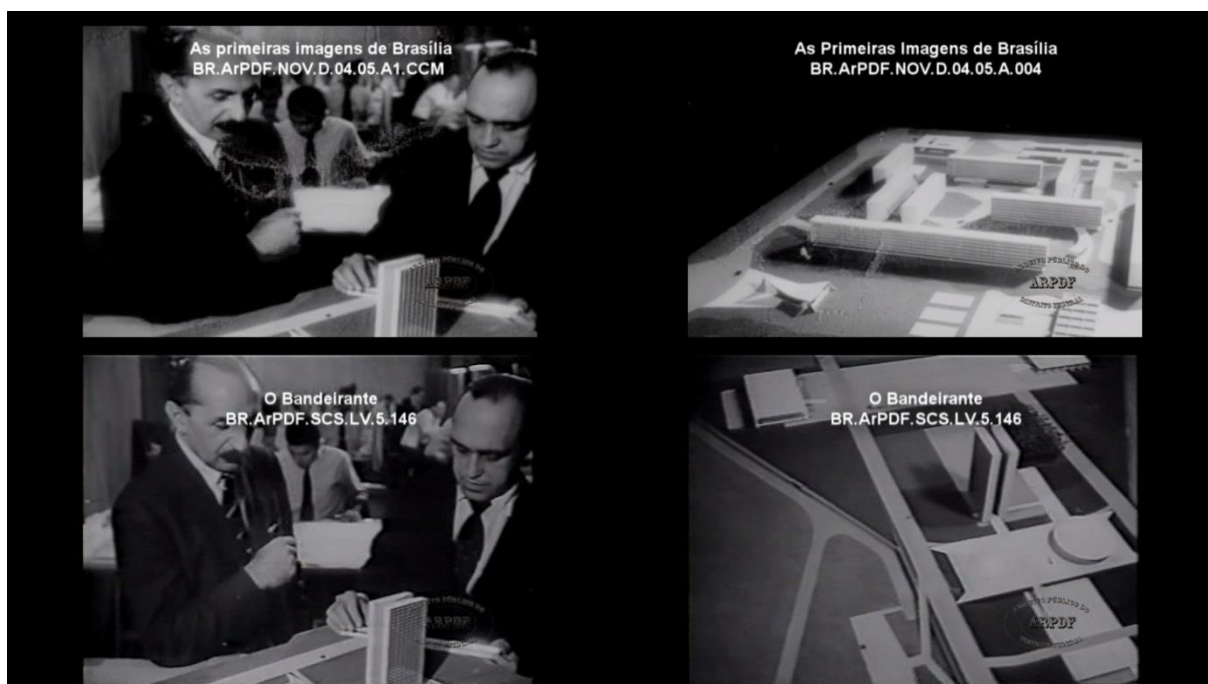


Figura 25 - Nas duas primeiras figuras, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon. Nas duas últimas, *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon.

É necessário enfatizar que o lugar do arquiteto e do urbanista é junto às maquetes e longe das obras. Sabe-se que Lúcio Costa, por exemplo, sequer pôs os pés em Brasília no período da construção. Nos cinejornais, a arquitetura é figurada como o lugar da imaginação sobre um novo mundo, criada por sujeitos “sem corpo no espaço”, “sem experiência do lugar”.

Tal como ocorre com JK, o arquiteto e o urbanista surgem também como *sujeitos do olhar*. Eles são personagens que *olham e pensam*, enquanto os operários são aqueles que apenas *operam*.

Brasília, profecia de Dom Bosco mostra planos de estruturas metálicas, máquinas e operários trabalhando, e o narrador diz: “este trabalho está sendo executado com grande rapidez graças ao aparelhamento moderno e à capacidade de operários brasileiros plenamente habilitados para a importante tarefa”. Os operários nada têm a dizer, eles não pensam, apenas empregam incessantemente os corpos para a execução inquestionável da utopia. Em *Brasília*, os operários trabalham no esqueleto de uma obra, e o narrador diz: “o esforço destes pioneiros será grandemente recompensado, pois com a mudança da capital para o coração do Brasil virá a civilização, progresso e cultura”. Os cinejornais defendem que os operários estão fazendo história, que as obras em que estão engajados fazem parte de mudanças profundas que estão sendo implementadas no país. No entanto, o lugar que lhes cabe na história é equivalente ao das máquinas, desumanizados.

Em *O bandeirante*, a montagem salta para imagens dos operários trabalhando arduamente escavando a terra e empurrando tubulações, e planos mais aproximados dos seus corpos, como se quisessem ressaltar a sua força (imagens também presentes em *As primeiras imagens de Brasília*). Toca a música *Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, da obra *O descobrimento do Brasil – suítes sinfônicas*. Os operários são os corpos potentes, de “inesgotável energia humana”. Diz o narrador: “A sorte está lançada, um mundo de candangos desperta o cerrado ressoante de sons metálicos e de inesgotável energia humana. Começa a grande, a estonteante, a patriótica batalha da nova capital cuja vitória está marcada para o dia 21 de abril de 1960”. Nos operários dos cinejornais da Novacap podemos ver o ideal do “novo homem” que estaria envolvido na consecução do “novo país”: um homem extremamente produtivo, para quem o trabalho é a sua principal motivação e a habilidade a sua melhor virtude, tudo em nome do desenvolvimento.



Figura 26 - Na primeira figura, *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline. Nas duas seguintes, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon. Na última, *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, as imagens mostram caminhões de terra e tratores na construção de uma estrada, enquanto o narrador em voz *over* brada: “pelos capitães da pacífica, mas dura batalha brasileira, os pesados engenhos dessa guerra redentora abrem, conquistam, subjagam o espaço. A cidade nova estende os seus braços às irmãs velhas. Máquinas gigantes para um gigantesco movimento de terra”. No cinejornal *O bandeirante*,

o narrador afirma que “as plagas abandonadas se transformam num imenso canteiro de obras, onde operários e máquinas desenvolvem dia e noite o glorioso trabalho”.



Figura 27 - Na primeira figura, *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon. Na segunda, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

É bastante comum nesses filmes a associação entre trabalhadores e máquinas: ambos são personagens que representam a força e a rapidez necessárias para a concretização de Brasília. Através de planos que dão a ver corpos ágeis, robustos e velozes engajados nos trabalhos da construção, e músicas que aumentam o volume ou intensificam o ritmo em consonância com a ação apresentada na imagem, os cinejornais criam candangos que são verdadeiros corpos-máquinas.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, Bernardo Sayão orienta um operário enquanto o narrador afirma: “nesta dura, mas pacífica batalha brasileira, os pesados engenhos dessa guerra redentora abrem, conquistam, subjagam o espaço”. O enquadramento privilegia a relação entre, de um lado, Bernardo Sayão, aquele que manda, e, do outro, o operário, situado na linha dos tratores que avançam na estrada em construção, tendo a curva da estrada no horizonte do quadro. As máquinas e os corpos-máquinas surgem como os encarregados de subjugar o espaço, de fazê-lo dobrar-se a um novo tempo.



Figura 28 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

Em alguns pequenos lances, *As primeiras imagens de Brasília* investe na humanização dos operários, fugindo à lógica dominante nos cinejornais, que os apresentam como corpos-máquinas. Numa cena, um candango toma banho num banheiro improvisado no meio do mato, e o narrador ressalta que “pelo chapéu, lá dentro se encontra um nordestino. Sim, porque, às vezes, quem vê chapéu, vê a cara”. O reconhecimento do personagem se dá pela chave do estereótipo, o chapéu o define. O cenário bucólico em que ele surge faz a ligação com o espaço do Nordeste, o homem do campo que agora edifica a grande cidade.



Figura 29 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

No entanto, a insistência no vigor dos corpos dos candangos é tão forte, que não poupa sequer um bebê que acabara de nascer. O cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* mostra um parto numa maternidade recém-inaugurada, e o narrador afirma que “um robusto brasileiro inaugurou a maternidade”. O bebê figura a nova geração de homens que está por vir, de corpos robustos e incansáveis.



Figura 30 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

Apesar de os cinejornais priorizarem as imagens das obras do Plano Piloto em detrimento das cidades satélites (como já mencionado, segundo Sálvio Silva, a orientação de Israel Pinheiro era para que os cineastas evitassem produzir imagens da Cidade Livre), o filme *As primeiras imagens de Brasília* termina com planos que mostram um operário retornando para casa após um longo dia de labuta. O narrador ressalta que são “os primeiros homens e mulheres que deram ao Brasil os primeiros filhos de uma nova era”. Assim, o cotidiano e os “aspectos humanos” dos candangos quando surgem nos cinejornais não fogem à propaganda da construção de Brasília, como se os “50 anos em 5” tivessem tomado conta de suas vidas. A presença da família em cena revela uma preocupação em mostrar a nova cidade como “ambiente familiar”, porém, como apontado por Gustavo Ribeiro (2008) em seu livro sobre os candangos, o perfil dos operários era de homens jovens e solteiros, e Brasília era marcada pela existência de diversas zonas de prostituição. Como afirma Juliana Sampaio (2016), essa realidade começou a mudar a partir de 1958, quando um vasto contingente de famílias rumou para Brasília devido a uma seca no Nordeste: “a chegada das esposas e filhos e o reavivamento das relações familiares cotidianas culminou na idealização do ‘lar feliz’ entre os candangos, tornando-se distintivo o fato de ter ou não família no território da construção” (2016, p.67).



Figura 31 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

A partir dessa análise, podemos elencar os seguintes elementos recorrentes nas imagens dos filmes discutidos neste capítulo:

- Com relação às figuras de retórica, há a reincidência de alusões a mitos fundadores na narrativa dos cinejornais, a exemplo do bandeirantismo e do “descobrimento do Brasil”. As menções a acontecimentos históricos situados no passado são sempre articuladas a referências ao futuro, num movimento constante entre historicizar e desistoricizar, entre a recuperação de instantes originários e, por outro lado, o apagamento de conflitos e desigualdades existentes no presente e no passado.
- Os narradores dos filmes assumem uma posição ambígua entre apresentar informações com credibilidade junto ao espectador (de um modo que lembra muito a reportagem ou o documentário expositivo), e, por outro lado, colocam-se como “porta-vozes”, pronunciando discursos do presidente da República. Os narradores jamais tomam corpo no filme, e são oniscientes, onividentes e onipresentes: seja acompanhando as atividades dos operários de perto ou sobrevoando a cidade em construção, eles sabem de tudo, veem tudo e estão em toda parte. A voz é encarregada de atribuir significado às imagens, realizando as conexões temporais entre os registros das obras em andamento e momentos do passado (o espaço de experiência), como também esperanças em relação ao futuro (o horizonte de expectativa).
- Nos cinejornais, há uma distinção muito clara entre sujeito e objeto. Há uma associação entre o olhar e o pensamento. Os personagens capazes de pensar e criar são aqueles que podem assumir o ponto de vista da câmera: o presidente Juscelino Kubitschek, o arquiteto Oscar Niemeyer, o urbanista Lúcio Costa, Israel

Pinheiro (presidente da Novacap) e o engenheiro Bernardo Sayão. Os operários, por outro lado, são corpos unicamente engajados na ação física e numa relação de simbiose com as máquinas, como se a mão de obra compusesse o maquinário da construção da nova capital. Eles não pensam e nada têm a dizer, apenas executam. Os líderes projetam o futuro, os operários operacionalizam a sua concretização.

- A trajetória do herói JK apresentada na narrativa dos cinejornais configura uma visão teleológica da história, em que o verdadeiro sujeito histórico é o líder e as ações têm em vista um fim: o progresso, a construção de um país desenvolvido.

- Os cinejornais elaboram espaços fílmicos que são verdadeiramente expansivos, envolvendo diversos elementos: a recorrência de imagens da cruz e da natureza virgem (as cachoeiras, o cerrado) fazem alusão ao “descobrimento” e ao bandeirantismo na própria materialidade do espaço fílmico; a forma de enquadrar os monumentos e edifícios, com grande profundidade de campo e pontos fuga, valoriza a monumentalidade de Brasília; as imagens em movimento a partir de aviões e automóveis dão a ver um espaço que está sempre se expandindo para além dos limites do quadro; as imagens aéreas ou feitas a partir de automóveis sobre as estradas enfatizam o expansionismo da nova capital.

2.4 Brasília segundo Feldman, 20 anos depois: do monumento ao massacre

Logo no início de *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, aparecem *zooms* e *closes* sobre fotografias do artista gráfico americano Eugene Feldman junto a pilhas de arquivos, enquanto o narrador explica (a voz é do próprio cineasta):

Em meados de 1959, no auge da construção de Brasília, o saudoso artista gráfico Eugene Feldman visitou o nosso país e deteve-se alguns dias percorrendo as obras da nova capital. Com sua câmera de amador, fixou de forma, até agora inédita, o uru do candango, gravando também a sua voz e os sons ambiente. Recuperados depois de quase 20 anos, suas imagens e gravações serviram de base a este testemunho sobre os primeiros tempos de Brasília.

De saída, o cineasta explicita o seu método e o lapso temporal do filme: diante de imagens de arquivo do passado, propõe-se elaborar 20 anos depois um testemunho inédito sobre o período da construção, já que as imagens de Feldman se distinguem do que fora comumente filmado na época em que a capital estava sendo erguida. Como já mencionado, a Novacap dominou a produção de imagens sobre a construção ao encomendar dezenas de cinejornais de propaganda. *Brasília segundo Feldman* se beneficia da distância histórica para trazer à tona críticas às práticas violentas e exploradoras da instituição, estabelecendo associações entre o autoritarismo presente na construção de Brasília e o terrorismo de Estado praticado pela ditadura militar. O filme apresenta denúncias das jornadas extenuantes, das péssimas condições de trabalho, da violência da Guarda Especial de Brasília (GEB), e relata o caso do massacre da Pacheco Fernandes, episódio retomado mais tarde em outros filmes de Vladimir Carvalho: *Perseghini* (1984), realizado junto com Sérgio Moriconi, e *Conterrâneos velhos de guerra* (1991). O documentário foi lançado no período da abertura política do país, durante o governo do ditador João Figueiredo, e encerrou o Festival de Brasília²⁷ no ano de seu lançamento.

Apesar de o título sugerir que o filme retrata Brasília “segundo Feldman”, o documentário apresenta registros polifônicos, com uma montagem que abriga o olhar do operador de câmera, Eugene Feldman (que capturou imagens organizadas mais tarde segundo o roteiro de Vladimir Carvalho, auxiliado pelo montador Manfredo Caldas), e também as vozes do operário Luiz Perseghini e do artista plástico Athos Bulcão (autor de vários painéis em Brasília), além do próprio Vladimir Carvalho. Enquanto Vladimir Carvalho introduz o filme e faz poucas perguntas a Perseghini e Bulcão, as vozes dos entrevistados conferem à narração um estatuto testemunhal, perscrutando as imagens e tecendo comentários a partir do contato com elas, atribuindo à faixa sonora instabilidade e abertura ausentes na estética dos cinejornais. Essa multiplicidade de vozes e perspectivas diverge essencialmente, assim, da produção da Novacap, cujos cinejornais são narrados por vozes que se apresentam como portadoras de um discurso unívoco, a verdade sobre a história proferida para os espectadores do presente (o acontecimento histórico sucedendo-se diante dos olhos do espectador) e do futuro (a consciência de que as imagens se tornariam documentos sobre o passado). Em *Brasília segundo Feldman*, a história é múltipla e as versões são conflitantes, apresentadas através de imagens e vozes fragmentárias. Interessa-nos como este documentário desvia a história oficial a partir da relação disjuntiva entre voz e imagem, pois como afirma Pascal

²⁷Fonte: CARVALHO, Vladimir. (depoimento, 2010). Rio de Janeiro, CPDOC, 2010. 40p.

Bonitzer, “se a unidade da voz e do sentido no comentário em *off* define um regime de domínio ou opressão, talvez a partir de sua cisão se poderia começar a definir outra política (ou outra erótica) da voz” (2004, p.164).²⁸

As imagens feitas a partir da câmera amadora são trêmulas, desfocadas, com movimentos instáveis e variações abruptas de ângulo, dando a ver o caráter artesanal e improvisado de sua feitura. Sobre as imagens desfocadas acima da cidade em construção, Athos Bulcão comenta: “isto é, pelo jeito, é a chegada a Brasília... tá um pouco... agora o foco tá melhor”, e o filme expõe a relação de reconhecimento tateante das imagens pelo entrevistado, como também enfatiza as condições de produção da filmagem.

Na primeira sequência do documentário, aparecem planos filmados a partir de um avião que chega ao aeroporto de Brasília. Athos Bulcão descreve o que vê nas imagens, reconhecendo as figuras de JK, Israel Pinheiro, Pompeu de Souza e Eugene Feldman caminhando pela pista de pouso, e comenta: “Aquilo era um sufoco, a gente passava dia e noite trabalhando com a preocupação dos prazos, e naturalmente contagiados pelo entusiasmo, Juscelino irradiava um entusiasmo muito grande porque parecia um ato de completa insensatez”. Como visto anteriormente, muitos cinejornais do período da construção se iniciam com imagens do ponto de vista de um avião chegando a Brasília, sugerindo o começo de uma jornada, o filme todo como um “relato de viagem”, o que ocorre também em *Brasília segundo Feldman*. Mas aqui as imagens servem de motor para a ativação de memórias do personagem, para uma viagem ao passado e não ao presente da construção (como no caso dos filmes da Novacap). Além disso, a narração de Athos Bulcão tem ares de relato dos bastidores da construção, em vez de propaganda das obras. A imagem da janela do avião é a imagem de uma travessia, e não da conquista do espaço.



²⁸No original: “Por lo tanto, si la unidad de la voz y del sentido en el comentario en off define un régimen de dominio o de opresión, talvez a partir de su escisión se podría empezar a definir otra política (u otra erótica) de la voz en off”.

Seguem-se imagens de ônibus e caminhonetes passando pela estrada de barro e levantando poeira, um operário andando de bicicleta, um casal chegando numa carroça, e trabalhadores viajando no pau de arara. Perseghini comenta que eles sentiam demais a poeira que subia do chão do Planalto durante as obras – em outro momento, o filme mostra um “lacerdinha”, como eram chamados os vendavais que rodopiavam na terra, em referência ao opositor de JK, Carlos Lacerda, como explica Athos Bulcão; Perseghini relata ainda que ele e sua esposa adquiriram uma mancha no pulmão devido ao excesso de poeira. Toca a música *Mulher rendeira* (que segundo alguns teria sido composta pelo cangaceiro Lampião), enquanto Perseghini conta que os operários se deslocaram para ir trabalhar “lá no fim do mundo”. A imagem da poeira do chão do Planalto sendo erguida pelos vendavais é uma constante no filme, dando a ver um espaço instável e caótico.

Perseghini relata que ele e a esposa colocaram o nome de Brasília numa vaca; ela teve um bezerro, a quem chamaram de Brasil, o que lhe fez pensar sobre a relação entre Brasília e o Brasil, enquanto vemos uma caminhonete repleta de operários; assim, o filme faz alusão ao mito difundido na época da construção, de que Brasília seria como a mãe de um novo Brasil que nascia. A música nordestina traça o diálogo do filme com a região de origem de grande parte dos pioneiros, e as imagens da travessia precária dos candangos dão a ver outro relato de viagem: um relato errante, a partir da migração dos candangos.

O espaço que nos cinejornais da Novacap surgia como território a ser conquistado, em *Brasília segundo Feldman* aparece como o destino de um êxodo. Uma sequência de *As primeiras imagens de Brasília*, por exemplo, mostra os candangos chegando a uma parada de ônibus; o narrador afirma que, se para os homens do litoral Brasília era uma ideia abstrata, para aqueles ela era uma realidade. A viagem do pioneiro em direção a Brasília, nos filmes da Novacap, era enunciada como jornada do operário envolvido na realização do sonho de expansão e integração nacionais. A viagem do candango em *Brasília segundo Feldman* aparece, de modo bem distinto, como a jornada do operário à deriva e longe do lar.



Figura 32 - Na primeira figura, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon. Na segunda, *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho.

Enquanto transcorrem imagens de uma sala de arquitetos e de caminhonetes cheias de operários chegando para trabalhar, Athos narra um caso sobre um churrasco em que os cães levaram a carne que iria ser comida. À medida que se sucedem planos de operários chegando em caminhonetes e trabalhando numa obra, Perseghini conta que as melhores carnes eram consumidas na cantina, já as carnes de segunda e de terceira eram jogadas no fundo da vila para os urubus comerem. No entanto, juntavam-se muitas pessoas ao redor do caminhão para recolher a carne que seria jogada fora, dada a pobreza das famílias que lá viviam. Noutra sequência, Perseghini fala sobre um cabo que teria ficado louco após participar da chacina dos trabalhadores da Pacheco Fernandes, enquanto vemos imagens de operários nas obras e ouvimos ruídos de marteladas estridentes. Em trechos como esses, há uma dissociação entre imagem e testemunho, como se os personagens não se dedicassem a explicar o que está sendo visto para o espectador, mas as imagens lhes trouxessem memórias que abrem uma lacuna entre o visível e o que permanece fora de campo (sugerindo-se a violência que não está nas imagens). Se nos cinejornais da Novacap as imagens dos operários trabalhando nas obras são acompanhadas por uma narração que enaltece a labuta incansável dos pioneiros, o maquinário de ponta, a monumentalidade dos edifícios e a rapidez da execução das obras, em *Brasília segundo Feldman* as imagens das obras suscitam testemunhos sobre a miséria e a violência presentes no período da construção da nova capital. Dos corpos superpotentes aos corpos famintos, disputando a carne com os animais.

A montagem do filme coloca os testemunhos de Athos e Perseghini em conflito, ressaltando as posições assimétricas que eles ocuparam na construção de Brasília. Exemplo disso, Vladimir Carvalho pergunta a Athos Bulcão se aconteciam acidentes, ao que o artista plástico declara que o número de acidentes foi bem menor do que o esperado para uma obra daquela envergadura, e comenta, enquanto transcorrem imagens de operários conversando

numa obra e durante uma refeição: “o pessoal não obedecia à segurança recomendada, não tinham cintos, não usavam capacetes às vezes, eram dessa maneira brasileira um pouco de improvisar”. As contradições entre as versões dos pioneiros mais abastados (que justificam ou omitem os acidentes de trabalho) e aquelas dos operários (que relatam rotinas extenuantes e falta de segurança) também serão trabalhadas em *Conterrâneos velhos de guerra*. O comentário de Athos Bulcão é seguido por críticas de Perseghini às condições de trabalho, e a montagem coloca em evidência as contradições entre as versões dos fatos (se o documentário evidencia as contradições entre as versões, por outro lado, ele não se furta a tomar partido do operário). Surgem imagens de operários trabalhando nas obras, e Perseghini relata:

Porém não havia assistência, não tinha médico, só oftalmo. Acontecia muito desastre, de operário cair dessas construções, de andaime. Quase três por dois estava caindo de operário, morrendo. E vinham prestar socorro, mas o cadáver já havia desaparecido e não havia comentário pra poder os operários prosseguir na obra né, porque se houvesse comentário morreu fulano, morreu cicrano, então aquilo era desaparecido imediatamente. Se morreu, era carregado o cadáver e prosseguia o serviço pra acelerar. Brasília era para seguir, e de qualquer maneira, então centenas de vida foram assim, perdidas em trabalho. 90% dessas pessoas os familiares não receberam indenização, eram dados por desaparecidos.

Nesta sequência, a montagem traz planos cada vez mais próximos de trabalhadores mexendo no cimento da obra enquanto Perseghini conta que os corpos eram escondidos para que se prosseguissem as atividades, como se o cimento fizesse alusão aos cadáveres que eram enterrados. Além disso, quando Perseghini conta que muitos operários eram dados por desaparecidos, aparece um plano de trabalhadores na obra com seus corpos filmados contra a luz, como se fossem espectros, numa imagem fantasmagórica que faz referência aos mortos e esquecidos. Assim, a montagem forja relações entre o que é dito e o que é visto que não funcionam ao modo da ilustração, mas sim da sugestão e da semelhança, criando *metáforas* e *encenações* a partir das imagens de arquivo.



Procedimento semelhante acontece quando Perseghini afirma que tratores enterraram mortos, semi-mortos e vivos após a chacina dos trabalhadores da Pacheco Fernandes, enquanto a câmera se desloca na frente do Supremo Tribunal Federal, numa referência à ausência de justiça sobre o caso.



Perseghini comenta que, certa vez, um cearense enviou uma carta ao pai contando que estava trabalhando na construção de Brasília e que estava satisfeito e ganhando bem, até teria feito um barraco com 200 sacos de cimento. O pai teria viajado a Brasília à procura do filho, acreditando que ele estava muito bem de vida, mas, na verdade, os sacos de cimento apenas cobriam o barraco do rapaz. Enquanto Perseghini narra essa história, aparecem planos de operários trabalhando numa obra e um homem chegando numa carroça ao fundo do quadro. Assim, a montagem fabrica a correspondência entre o que é visto e o que é dito, como se criasse uma encenação da chegada do pai do trabalhador à cidade, investindo as imagens de arquivo de uma sugestão de reencenação.



Esta fabulação do arquivo como encenação do testemunho, a partir da dissociação de base entre o que acontece na imagem e o que é narrado, ocorre também numa sequência em que Perseghini comenta sobre a existência de prostitutas em Brasília²⁹. Imagens mostram uma feira no Núcleo Bandeirante, e Perseghini afirma que aquele era o Mercado Diamantina, que acabaria pegando fogo mais tarde. A câmera acompanha de longe uma mulher vestida de vermelho caminhando pela feira, e depois encostada na parede de algum estabelecimento.

Quase não havia mulher em Brasília. Poucas pessoas traziam família para Brasília. Havia sim prostitutas no Núcleo Bandeirante, e às vezes faziam fila de quatro, cinco, seis homens para uma mulher só. Isso aconteceu muitas vezes. Mulheres de Goiânia, de Patos de Minas, então as mulheres eram poucas e aqueles homens ficavam esperando. Não, eu não participava dessas coisas, mas a gente presenciava bastante né.



O documentário apresenta assim uma face pouco retratada da presença das mulheres em Brasília. Em um cinejornal como *As primeiras imagens de Brasília*, por exemplo, as mulheres aparecem chegando a cavalo com crianças de colo, ou dando aula numa escola

²⁹Importa destacar que a prostituição é abordada brevemente em *Conterrâneos velhos de guerra*, como veremos no capítulo de análise desse filme, e foi tema do documentário *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo, tendo sido questão ignorada no filme *Poeira e batom – 50 mulheres na construção de Brasília* (2010), de Mônica Gaspar e Tânia Fontenele, filme que inclusive foca na experiência das mulheres de classe média

improvisada, ou recebendo o esposo à noite, ou seja, ligadas a uma atmosfera “familiar”, o que não parece corresponder precisamente à realidade, segundo o testemunho de Perseghini de que poucos candangos iam a Brasília com a família e que era comum a exploração sexual de mulheres pobres.

Nos cinejornais encomendados pela Novacap, há muitas imagens das obras, e é comum que o narrador forneça informações sobre a construção e elogie a rapidez do seu andamento. Exemplo disso, em *Brasília nº12*, a câmera faz panorâmicas sobre a barragem do Paranoá, e o narrador (voz de Cid Moreira) informa, ao som empolgante da música *A frangesa*, de The band of HM Coldstream Guards:

Os trabalhos da barragem de construção do Rio Paranoá encontram-se praticamente terminados. A barragem terá 80 metros de altura. O rio Paranoá represado formará um lago com 40 quilômetros de comprimento. Essa barragem deverá produzir 28 mil cavalos de força.

Se os cinejornais da Novacap elogiavam a magnitude das obras de Brasília, um filme como *Brasília segundo Feldman* desvela o outro lado da construção. Numa sequência, aparecem imagens de operários trabalhando nas obras do Lago do Paranoá e chegando à Esplanada dos Ministérios em construção, e Perseghini narra o episódio do vazamento da barragem, que teria marcado a memória dos pioneiros:

As compotas foram fechadas e as águas foram aproximando, devagarzinho, e aí ia subindo. Palmo por palmo, metro por metro. Era um riacho. Pra formar o lago de Brasília. Pessoal da Vila ficou agoniado: fez duas comissão (sic), mas tinha que falar com Israel Pinheiro, que era presidente da Novacap. Israel Pinheiro disse: não, a água vai subir mesmo e as compotas estão fechadas. Ou seja, vocês se virem. Agora o certo é que a água vai subir, e a água vinha subindo nos primeiros barracos que já tavam na área. E aquilo era cobra, era lagarto, era sapo. E a água chegou a inundar muitos barracos e a água ficar até pelo joelho. Teve noite de família já ficar na cama, porque a compota tinha que subir, a água tinha que subir na compota.

Nos filmes oficiais, o narrador apresenta informações repassadas pelos principais funcionários da empresa e os candangos representam somente os braços necessários para a consecução das grandes obras, já *Brasília segundo Feldman* se detém especialmente no testemunho do operário, e investe na denúncia dos mandos e desmandos da empresa.



Figura 33 Na primeira imagem, *Brasília nº12* (1958), de José Silva. Na segunda, *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho.

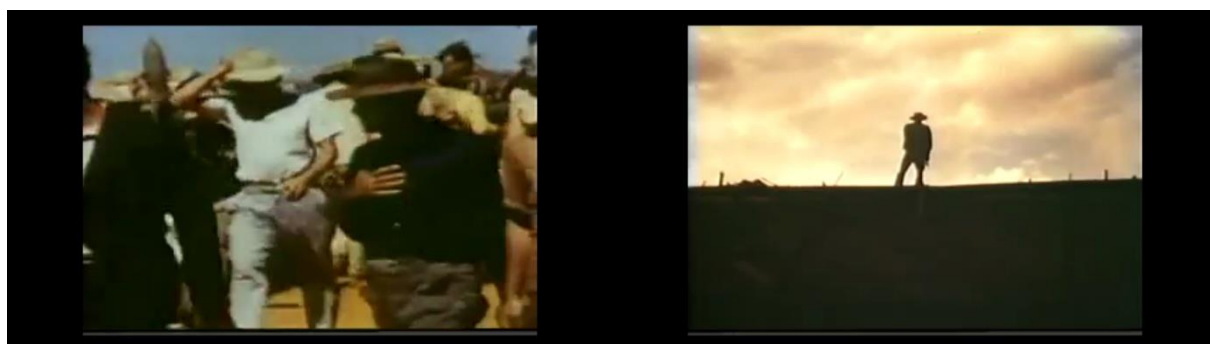
Além das imagens de arquivo filmadas por Eugene Feldman, o documentário apresenta também imagens do presente, mostrando Athos Bulcão numa exposição de painéis (ele comenta que permaneceu trabalhando como artista plástico), e trazendo planos de Perseghini arando a terra no sítio onde foi viver com sua família. A disjunção entre as vozes em *off* e as imagens de quem fala produz uma ruptura em diálogo com a forma do cinema direto, que dirime a relação de continuidade entre som e imagem, entre olhar e imagem, e entre voz e corpo, estabelecendo uma nova divisão entre espaço visual e espaço sonoro, como na análise de Maxime Scheinfeigel (2009) do cinema de Jean Rouch. No filme de Vladimir Carvalho, os corpos dos narradores, grosso modo, fazem-se presentes na montagem, na maior parte do tempo, através de fragmentos de vozes, habitando um espaço onde *o filme observa a si mesmo*.

O operário se apresenta, depois de decorrida a maior parte do filme: “Luiz Perseghini, agricultor, 60 anos de idade, estou em Brasília desde 58. Quatro filhas, reles dois homens. Iniciei na Novacap, da Novacap fui pro campo, e vivo de agricultura, há anos que me dedico a este tipo de trabalho”. O sítio onde Perseghini mora e trabalha também aparece em outro filme de Vladimir Carvalho, *Perseghini*, em que o personagem narra a sua trajetória de vida, relatando episódios como a sua prisão após assassinar um homem que teria “desonrado” a sua irmã, a “tomada de consciência política” após o contato com presos políticos na cadeia, a participação nas obras da construção de Brasília, o massacre da Pacheco Fernandes, e, posteriormente, a perseguição que sofreu durante a ditadura militar devido à sua militância.

Em *Brasília segundo Feldman*, Perseghini conta que saiu da Novacap sem receber um mês de trabalho um dia após o Golpe de 64: teriam sido 18 homens demitidos no total. Ele atribui a demissão de outro emprego que teve posteriormente à perseguição que sofrera durante o governo de Castelo Branco, em razão de sua participação no sindicato da construção civil e nas invasões de terras no Distrito Federal. Perseghini reluta, e pergunta se pode falar

sobre o massacre dos operários da Pacheco Fernandes - ao inserir na montagem essa fala apreensiva e hesitante do trabalhador, Vladimir Carvalho deixa um registro dos tempos de censura no filme. O operário afirma que “qualquer alteração no alojamento, era convocada a GEB de imediato”. Deste modo, o filme não apenas se detém sobre as imagens do passado da construção de Brasília, mas também sonda o presente em que está inserido: o documentário foi realizado durante a ditadura militar, e as práticas violentas e autoritárias da GEB são aproximadas, através da narrativa fílmica, da repressão empreendida pelos militares. Assim, *Brasília segundo Feldman* não é apenas um filme sobre as mortes de candangos na época da construção de Brasília, fazendo também referência aos trabalhadores perseguidos e torturados pelo regime ainda no poder.

Na última sequência, o documentário mostra muitos candangos chegando a uma obra, enquanto toca a música *Isto aqui, é o que é*, de Ary Barroso. Na narração, Perseghini afirma que os candangos acreditavam que, terminada a construção, eles teriam uma casa e uma remuneração melhor, mas “aconteceu o contrário, o candango ficou relegado assim ao esquecimento”. O filme termina com a imagem de um candango sobre um monte e empunhando uma arma, ao pôr do sol e com o corpo ofuscado pela luz: das sombras dos operários trabalhando nas obras à silhueta do operário sobre o monte, há uma vontade utópica de transformação do mundo que recupera os fantasmas do passado. O documentário elabora um olhar melancólico ao fazer alusão às desventuras do projeto modernista; no entanto, a imagem do candango “guerrilheiro” parece indicar um “potencial revolucionário” de certas organizações e indivíduos, potencial que foi abordado mais tarde em *Perseghini*, quando o ex-operário e agricultor surge (no início e no final do filme) correndo pela plantação, empunhando uma espingarda ao som de uma marcha militar. A imagem do candango no cerrado sob o pôr do sol retorna em *Conterrâneos velhos de guerra*, que começa com o “fantasma do candango” bradando “eu venho vindo de longe”, para iniciar a narração das histórias esquecidas dos pioneiros de Brasília.



Na tese, *Brasília segundo Feldman* é o documentário que faz a passagem entre os filmes oficiais da Novacap e o desvio da utopia modernista. O curta-metragem confronta diretamente a Novacap ao narrar os bastidores da construção. Se o espaço elaborado pelos cinejornais era o território a ser conquistado, um espaço em expansão, em *Brasília segundo Feldman* o espaço da cidade em construção é errático, travessia, espaço *outro* – entre o êxodo e a necessidade de uma outra utopia. Os conflitos apagados pelos mitos fundadores nos cinejornais são recuperados na montagem de *Brasília segundo Feldman*, que dá a ver versões distintas sobre os acontecimentos, elaboradas pelos personagens reais, como também eventos que demarcam relações de poder existentes entre os agentes da construção – nos cinejornais, o discurso era uníssono, e todos aparecem envolvidos na realização harmônica do destino da Nação. O documentário de Vladimir Carvalho cria um regime de historicidade que articula o passado da construção ao presente da repressão militar, sem perder de vista o futuro. No lugar da utopia do progresso, aqui a utopia reivindica outro horizonte de expectativa: a necessidade de organização dos operários para a ruptura com o fascismo vigente no país, em tempos de abertura política.

3 O desvio no cinema – na contramão da arquitetura e da história

A tese se encontra diante do desafio de refletir sobre as tensões entre o cinema e a arquitetura: conjecturamos sobre como os filmes criam certos ordens do tempo na narrativa, intrincadas com determinados espaços fílmicos – seja em obras que se situam contra a arquitetura e a história oficial (caso dos filmes que compõem o nosso *corpus* principal), seja, por outro lado, em obras que se alinham à arquitetura e à história oficial (tais como os cinejornais da Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap, estudados no capítulo anterior). Investigamos as relações entre tempo histórico e tempo narrativo, entre espaço urbano e espaço fílmico, a partir das formas que os filmes assumem para reforçar ou contestar os controles urbanos e a história dos vencedores.

Para tanto, realizamos um recuo teórico-conceitual neste capítulo, de modo a discorrer sobre a possibilidade de falarmos em *desvio* nos filmes que contestam as utopias de Brasília. O desvio é um conceito apresentado por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*, como também no pequeno ensaio situacionista escrito em parceria com Gil Wolman, *Um guia prático para o desvio*, além de ter sido abordado no texto *O desvio como negação e prelúdio*, assinado coletivamente pela Internacional Situacionista. Este conceito propõe o emprego das imagens do espetáculo contra o espetáculo: diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original; assim, uma frase, uma foto, um filme inteiro podem ser desviados (DEBORD e WOLMAN, 2007). O desvio é um método de propaganda anticapitalista que se vale de elementos estéticos pré-fabricados, sendo caracterizado como um conceito central para a prática situacionista, tendo em vista que “não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.66).

Apesar da forte influência que o conceito exerce sobre o presente trabalho, a tese promove uma espécie de “desvio do desvio”,³⁰ propondo alargar a noção.³¹ Neste capítulo,

³⁰Não estamos com isto afirmando que as reflexões situacionistas são “ideológicas” e as nossas “anti-ideológicas”, mas destacando que há, em nossa metodologia, apropriação e mudança de sentido.

³¹As reflexões situacionistas estão inseridas nas turbulências ocorridas no Maio de 68 na França. Michel Thiollent (1998) informa que houve uma tentativa de instaurar uma Universidade Popular em Paris, de julho a outubro de 1968, quando “estabeleceu-se um contato direto entre estudantes e operários nas ruas, nas assembleias, em debates improvisados, nos comitês de bairro, na porta das fábricas” (1998, p.77). A crise universitária estava diretamente relacionada aos protestos contra a Guerra do Vietnã, à Revolução Cultural na China, e à luta armada na África e na América Latina. Os estudantes acreditavam que a ciência estaria comprometida com a dominação e com alienação. Segundo o autor, “em 1968, houve o renascimento de ideias

retomamos o legado da Internacional Situacionista e do pensamento de Guy Debord, em articulação com discussões sobre o tempo histórico e a cidade advindas de outros autores, para em seguida formular um método que busque investigar como se daria o desvio no cinema. Discutimos ainda, brevemente, a obra cinematográfica de Guy Debord, a título de contextualização, tendo em vista que há uma forte articulação entre seus escritos e seus filmes, sendo necessário também apontar o papel que o cinema exercia no debate situacionista. Deste modo, trata-se de um capítulo “teórico-metodológico”. Não pretendemos “corrigir” o conceito de desvio, muito menos superá-lo, mas utilizar as contribuições do pensamento situacionista para levar adiante uma investigação acerca das relações entre *corpo*, *tempo* e *cidade* no cinema. Afinal, o cerne do debate situacionista é propor outra relação entre os corpos e a cidade: busca-se restaurar a experiência do espaço que foi usurpada pelo espetáculo, recuperar o tempo que foi expropriado pelo trabalho, e reconquistar a história que foi suplantada pela arquitetura e dominada pelos poderes.

Em *A sociedade do espetáculo*, Debord afirma que “todas as forças técnicas da economia capitalista devem ser compreendidas como agentes de separação, o urbanismo é o equipamento da sua base geral, que prepara o solo que convém ao seu desenvolvimento. A própria técnica da separação” (2003a, p.132). O autor aponta duas formas de manutenção do isolamento nas cidades, responsáveis por construir o que ele chama de “território ordenado”:³² o controle espetacular e a pulverização dos trabalhadores realizada através do urbanismo. “Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’” (DEBORD, 2003a, p.25).

O espetáculo é a linguagem da separação que cria uma pseudocoletividade e uma falsa unidade entre os espectadores, tendo em vista que este “reúne o separado, mas reúne-o

anarquistas. Além de temas tradicionais (incompatibilidade do socialismo com o Estado, papel fundamental da autogestão como forma de organização das empresas), foram desenvolvidos temas novos, relacionados com a crítica da cultura de massas ou da “sociedade do espetáculo”, promovida por um grupo chamado ‘situacionista’, com participação de Guy Debord. (...) Sua crítica à ‘sociedade de consumo’, à linguagem da propaganda comercial, ao lazer organizado e à vida cotidiana em geral, teve uma ampla divulgação a partir de 1968 e influenciou o modo de percepção da vida individual e social” (THIOLLENT, 1998, p.72). O Maio de 68 foi marcado por intensas manifestações de rua, quando cerca de 10 milhões de operários cruzaram os braços e interromperam a produção nas fábricas durante semanas. Ressaltamos que nossa apropriação da noção de desvio é arriscada, tendo em vista não só o contexto histórico distinto em que as reflexões situacionistas estavam inseridas, como também a variedade de contextos dos filmes do *corpus* da tese.

³²Guy Debord (2003a) afirma que o urbanismo e o espetáculo criaram um “campeinato fictício”: para o autor, se em *A ideologia alemã* Marx defende que a cidade é o lugar da aglomeração humana (nas fábricas e nas ruas), enquanto o campo é marcado pelo isolamento e a separação (com indivíduos distribuídos em lares com longas distâncias entre as propriedades), as cidades apresentam um pseudocampo elaborado a partir da separação dos indivíduos no espaço e através da alienação.

enquanto separado” (DEBORD, 2003a, p.25). Debord esclarece que a sociedade do espetáculo não diz respeito apenas a uma profusão de imagens num *mundo dominado pela visão*, mas ao *predomínio de uma visão de mundo* propriamente dita, apontando que não se trata de “um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 2003a, p.14). A sociedade do espetáculo parte da separação para chegar à separação, seus meios são os seus próprios fins, ela “(...) é o alfa e o ômega do espetáculo” (DEBORD, 2003a, p.22). A separação, que fundamenta a divisão social do trabalho, que determina o surgimento de classes sociais, que ocorre no abismo entre o trabalhador e aquilo que ele produz, retorna sob a forma da contemplação e da passividade perante as imagens espetaculares.

O espetáculo é a conservação da inconsistência na modificação prática das condições de existência. Ele é o seu próprio produto, e ele próprio fez as suas regras: é um pseudo-sagrado. Ele mostra o que é: o poder separado, desenvolvendo-se em si mesmo no crescimento da produtividade por intermédio do refinamento incessante da divisão do trabalho na parcelarização dos gestos, desde então dominados pelo movimento independente das máquinas; e trabalhando para um mercado cada vez mais vasto. Toda a comunidade e todo o sentido crítico se dissolveram ao longo deste movimento, no qual as forças que puderam crescer, separando-se, ainda não se reencontraram. (DEBORD, 2003a, p.23)

No ensaio da Internacional Situacionista, *Crítica ao urbanismo* (assinado coletivamente), afirma-se que o urbanismo modela na cidade o cenário adequado para o funcionamento do capitalismo, numa sociedade que “(...) traduz no espaço, na linguagem clara da organização da vida cotidiana, seu princípio fundamental de alienação e de imposição” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.135). Neste mesmo ensaio, conclui-se que os poderes do urbanismo têm sido frequentemente o urbanismo do poder. Exemplo disso, no texto *Introdução a uma crítica da geografia urbana*, Debord critica o embelezamento urbano promovido pelo Barão Haussmann em Paris, que relegou os operários a longas distâncias do centro da cidade, num projeto empreendido sob “a preocupação de dispor de espaços livres que permitissem a circulação rápida de tropas e o emprego da artilharia contra as insurreições (...)” (DEBORD, 2003b, p.39).

Debord (2003a) reivindica a cidade como campo de batalha da liberdade histórica, lugar tantas vezes palco do exercício dos poderes da administração estatal que precisam ser enfrentados. Os “senhores da história”, os donos do tempo, pertencem às classes dominantes, são aqueles que promovem a apropriação social do tempo e acumulam a mais valia temporal, seja por meio da exploração do trabalho, seja através da história narrada sob a névoa do mito

e da ilusão. Eles elaboram uma história impessoal, baseada em arquivos que retêm a memória do Estado, de acordo com seus interesses.

O tempo histórico característico da sociedade capitalista é o *tempo irreversível*,³³ aquele da produção econômica promovendo transformações profundas no mundo. É o tempo das coisas, da produção em série, tempo reificado, consumível e vendável, que aniquila o tempo vivido. Na leitura de João Emiliano (2006) sobre Debord, ele esclarece que o tempo irreversível é corroído pela destruição e a morte, e o papel da narrativa histórica seria salvar o passado do esquecimento. No entanto, a comunicação histórica requer a linguagem dialógica, que, por sua vez, demanda tempo livre; este foi apropriado pela “falsa consciência do tempo” presente na sociedade do espetáculo, onde reina a comunicação antidialógica, a linguagem oficial da separação generalizada e o uso do tempo livre como mais um estágio da produção econômica, de modo que “o que foi representado como vida real, revela-se simplesmente como a vida mais realmente espetacular” (DEBORD, 2003a, p.125). Guy Debord caracteriza o tempo espetacular como pseudocíclico: há o dia e a noite, os dias úteis e os finais de semana, os períodos de férias, com parâmetros naturais semelhantes aos do tempo cíclico; contudo, os momentos únicos vendidos na sociedade espetacular (como as “férias inesquecíveis”) não são mais do que publicidade do tempo, imagem do consumo do tempo.

“Os possuidores da história puseram o tempo num *sentido*: uma *direção* que é também uma *significação*” (DEBORD, 2003a, p.107, grifo nosso). Essa temporalidade movida pela constante mudança é aquela da história universal, das transformações promovidas pelo capitalismo em todo o planeta, pois “o tempo irreversível unificado é o do mercado mundial, e corolariamente o do espetáculo mundial” (DEBORD, 2003a, p.120), constituindo-se, no entanto, como um tempo particular, de interesses particulares (os das classes dominantes), apesar de aparentar ser universal.

Se o capitalismo unificou o tempo, ele também unificou o espaço, através de um mercado que ultrapassa as barreiras regionais e constitui o espaço livre da mercadoria, onde,

³³Guy Debord (2003a) argumenta que, nas sociedades pré-modernas (que ele chama de “sociedades frias”, “estáticas”, que têm uma historicidade reduzida), prevalecia o tempo cíclico, vivenciado de acordo com a experiência imediata da natureza. É o tempo dos nômades que aproveitam tudo o que a terra provê até partir para outro lugar em um novo ciclo, é o tempo dos agricultores que plantam e colhem sob a influência das estações (o que o autor chama de “tempo cíclico plenamente constituído”). O tempo irreversível não surgiu da noite para o dia, mas foi se constituindo no decorrer dos tempos. Na Grécia Antiga deu-se o aparecimento da comunicação histórica, quando havia o sentido de pertencimento a uma determinada época, e aqueles que não trabalhavam podiam dedicar o tempo à política, enquanto os servos não tinham tempo livre. Na Idade Média, o tempo é orientado para a eclosão de um acontecimento: a chegada do Reino de Deus, o Juízo Final. Por fim, o tempo irreversível se instaura plenamente com a transição da monarquia absoluta para a dominação da classe burguesa, no período pós-Revolução Francesa.

por exemplo, os produtos fabricados pelas multinacionais circulam em todo o mundo; contudo, “esta sociedade que suprime a distância geográfica amplia a distância interior, na forma de uma separação espetacular” (DEBORD, 2003a, p.131).

A sociedade do espetáculo é aquela em que a mercadoria dominou todos os âmbitos da vida, do momento da produção ao tempo livre dedicado ao lazer. A multiplicação das mercadorias não gera a satisfação de necessidades, mas a criação de novas e infindáveis necessidades, incorrendo numa fatura da falta.

O trabalhador não produz para si próprio, ele produz para um poder independente. O sucesso desta produção, a sua abundância, regressa como abundância da despossessão. *Todo o tempo e o espaço do seu mundo se lhe tornam estranhos com a acumulação dos seus produtos alienados* (DEBORD, 2003a, p.26, grifo nosso).

Para Guy Debord (2003a), a ruptura com esse estado de coisas implica em restituir o tempo em prol do lúdico e da consciência histórica, e o espaço em função de uma experiência cotidiana que vá além do percurso entre a casa e o trabalho.

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode *submeter o espaço ao tempo vivido*. A revolução proletária é a crítica da geografia humana, através da qual os indivíduos e as comunidades constroem os lugares e os acontecimentos na medida em que se apropriam deles, não pelo seu trabalho, mas pela sua história total (DEBORD, 2003a, p.137-138, grifo nosso).

O ensaio situacionista de Gilles Ivain (2003), *Formulário para um novo urbanismo*, oferece pistas para se pensar sobre essa utopia aludida por Guy Debord (mesmo que de forma polêmica, já que os situacionistas tinham suas diferenças, e em outro ensaio assinado pela Internacional Situacionista em conjunto, *Crítica ao urbanismo*, afirma-se a necessidade de criar não um novo urbanismo, mas um novo modo de vida). Segundo Ivain (2003), se a arquitetura produz uma articulação entre tempo e espaço, o papel de uma arquitetura revolucionária seria o de transformar os nossos próprios conceitos de tempo e espaço.

Mais adiante, veremos as práticas que os situacionistas propunham para realizar outras modulações do tempo e do espaço na apropriação da cidade. O desafio posterior é refletir sobre como filmes podem executar desvios que se contraponham à história oficial, aos controles urbanos, e que *submetam o espaço ao tempo vivido*, numa tensão entre a experiência cotidiana dos corpos daqueles que vivem na cidade (questão de *mise-en-scène*) e a tessitura de complexas temporalidades históricas (questão de montagem).

Propomos pensar o desvio no cinema a partir da chave da mudança de *sentido*: em termos de linguagem e de direção da história. Estabelecimento da linguagem da contradição,

cristalização do conflito, contestação da história dos poderosos. Apropriação do espaço, temporalização através da experiência. Mudança de rumo da história: onde a narrativa se encontrava voltada para o futuro e promovendo um apagamento do passado, tal como pensado para os filmes do *corpus* de pesquisa, o desvio traz à tona uma espacialização do tempo, efetuada por meio de tramas temporais convocadas pelos corpos em movimento na cidade.

3.1 Os situacionistas *com e contra* o cinema

Criada em 1957, a Internacional Situacionista reunia membros dos grupos Vanguarda Internacional Letrista, Movimento por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e Associação Psicogeográfica de Londres (composta apenas por Ralph Rumney), tendo durado até 1972. Além de Guy Debord, participavam da Internacional: Constant Nieuwenhuys, Raoul Vanengeim, Attila Kotányi, Abdelhafid Khatib, Asger Jorn, entre outros. Segundo Pablo Ricardo (2012), o que unia os membros da Internacional Situacionista era a luta anticapitalista e a vontade de superação da arte. Eles eram muito influenciados pelas vanguardas artísticas que surgiram no início do século XX, em especial pelo dadaísmo e o surrealismo, propondo algumas críticas aos seus pressupostos formais. O seu principal veículo de informação era a revista *Internationale Situationniste* (com início em 1958, seguindo até setembro de 1969), sendo Debord o responsável por atribuir uma coerência ideológica ao boletim, apesar das divergências entre os participantes. Como afirma Diego Ribeiro (2016), o principal objetivo dos boletins situacionistas não era reivindicar conceitos próprios e construir um arcabouço teórico, mas propor ações. Aliás, vale ressaltar que, numa publicação do periódico *Internacional Situacionista* de junho de 1958, eles repudiam enfaticamente a ideia de doutrina, recusando o termo “situacionismo”, afirmando que se trata de uma derivação “antisituacionista” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.65).

A relação entre os situacionistas e o cinema pode ser definida sinteticamente a partir do título de um ensaio publicado no periódico do movimento: *Com e contra o cinema*, expressando um paradoxo. Neste texto, assinado coletivamente, afirma-se que “o cinema é a arte central da nossa sociedade, em particular na forma como seu desenvolvimento é carregado por uma contínua integração das novas tecnologias” (INTERNACIONAL

SITUACIONISTA, 2013, p.19).³⁴ Jason Smith (2013) destaca que, apesar de os situacionistas terem afirmado a centralidade do cinema, o papel que essa arte desempenhou nas práticas do movimento foi pouco esclarecido, e Guy Debord o único integrante que chegou a ter de fato uma obra como cineasta, ao realizar os seguintes “antifilmes”: *Uivos para Sade* (1952), *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta* (1959), *Crítica da separação* (1961), *A sociedade do espetáculo* (1973), *Refutação de todos os julgamentos, pró ou contra, sobre o filme A sociedade do espetáculo* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). Gil J. Wolman, proveniente do Movimento Letrista, realizou o filme *O anticonceito* (1952), que deveria ser projetado sobre uma esfera, apresentando luzes e a leitura de um poema; e René Vienet lançou filmes elaborados segundo a técnica do desvio das imagens, a exemplo de *As garotas de Kamaré* (1974), feito a partir da remontagem de outra obra, *Terrifying girls'high school: Lynch law classroom* (1973), de Norifumi Suzuki, e *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), um desvio de *Crush* (1972), de Tu Guangqi. O elogio ao cinema pelos situacionistas, considerando a sua convergência tecnológica, parte de uma perspectiva marxista que identifica no incremento das forças de produção as sementes para a própria destruição do capitalismo.

A estratégia proposta é clara desde o título do texto. A solução não é rejeitar estas novas tecnologias completamente, mas se apropriar delas tendo em vista outros usos: primeiro como “propaganda” no período transicional, pré-situacionista, depois como componente na direção de uma “construção de situações” – ou o que o roteiro de *Critique de la séparation* (Crítica da separação, 1961) chama de “domínio coletivo do ambiente.” (SMITH, 2013, p.7-8)³⁵

O ensaio *Com e contra o cinema*, assinado pela Internacional Situacionista (2013), faz uma aproximação entre cinema e arquitetura, de modo que a crítica a essas duas artes desempenha papel central entre os situacionistas, que indicam as suas potências e limitações. O texto afirma a tarefa de usufruir das possibilidades progressistas do cinema e, por outro lado, defende o surgimento de uma arquitetura que tenha em conta a função psicológica do ambiente, para além daquela pensada acima da experiência dos sujeitos que vivem na cidade. No entanto, o cinema, tal como qualquer outra forma de arte, deve ser destruído. Ao final de

³⁴No original: “The cinema is the central art of our society, in particular in the way that its development is carried out through a continuous integration of new mechanical technologies”.

³⁵No original: “The strategy proposed is clear from the title of the text. The solution is not in rejecting these new technologies altogether but in appropriating them in view of other uses: first as ‘propaganda’ in a transitional, pre-situationist period, then as a component in the direct construction of ‘situations’- or what the script of *Critique de la séparation* (Critique of separation, 1961) calls the “collective domination of the environment”.

Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta, uma voz feminina diz, sobre a tela branca:

A única aventura interessante é a libertação da vida cotidiana, não apenas sob uma perspectiva histórica, mas para nós mesmos e nesse momento. Esse projeto implica o esvaziamento de todas as formas alienadas de comunicação. O cinema também deve ser destruído.

Para Debord, o cinema precisa servir como instrumento de crítica à sua própria alienação, para posteriormente ser superado em proveito de uma comunicação histórica e dialógica, atrelada a uma retomada da experiência cotidiana que teria sido expropriada pelo trabalho, pelo urbanismo e pelo espetáculo. Debord recusa o rótulo de “filmes” para suas obras cinematográficas, preferindo se referir a elas como “antifilmes” (os créditos iniciais de *Crítica da separação* apresentam a obra como “um dos maiores antifilmes de todos os tempos”).³⁶

Em *O cinema depois de Alain Resnais*, texto assinado coletivamente pela Internacional Situacionista, *Hiroshima, meu amor* (1959) é defendido como um filme que contribuiria para a crise da arte moderna, aproximando o cinema de sua morte e de sua liberdade. Apesar de um profundo desprezo expressado contra a Nouvelle Vague francesa e a política dos autores (afinal, como notou Sven Lütticken (2013), para Debord a grande questão não era a autoria como forma de legitimação do cinema enquanto arte, mas a própria destruição da autoria e da arte), o filme de Alain Resnais é elogiado em virtude da sua *fragmentação temporal*: “o tempo de Hiroshima, a confusão de Hiroshima, não é uma anexação do cinema pela literatura; é o seguimento do cinema do movimento que levou a escrita, e antes a poesia, à sua dissolução” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1959).

Nos filmes de Guy Debord, são comuns as inflexões que colocam em questão o ataque ao cinema e o reconhecimento da proeminência dessa forma artística na sociedade do espetáculo. Jason Smith (2013) elenca quatro fases na obra de Debord: o cinema letrista de destruição em *Uivos para Sade*; os filmes que dialogavam com a construção de situações

³⁶No livro *A sociedade do espetáculo*, Debord (2003a) defende a superação da arte e critica o surrealismo e o dadaísmo: “o dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir” (2003a, p.146-147). Para o autor, a realização e a supressão da arte devem integrar um mesmo projeto: fazer a arte transcender os museus e ocupar a vida cotidiana, como também romper com a especialização e tornar todos os sujeitos verdadeiros artistas. Debord defende uma arte que propõe a destruição da própria arte e exprime negativamente uma linguagem comum que precisa ser recuperada, pois, para ele, “essa arte é forçosamente de vanguarda, e não é. A sua vanguarda é o seu desaparecimento” (DEBORD, 2003a p.122). Sven Lütticken (2013) lembra que em *Sobre passagem* Debord usa o termo “atividade estética” no lugar de “arte”, tornando-se necessário ler a sua obra enquanto “trabalho” em vez de “obra de arte”.

(proposta que abordaremos adiante, neste capítulo), como *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta* e *Crítica da separação*; o filme mais propriamente teórico, *A sociedade do espetáculo*, além de *Refutação de todos os julgamentos, pró ou contra, sobre o filme A sociedade do espetáculo*; e, por fim, *In girum imus nocte et consumimur igni*, que surge como a síntese do seu trabalho, elaborado como filme teórico com temas e procedimentos caros a Debord, a exemplo da juventude, das ruas de Paris e da separação, além de apresentar as mais diversas imagens de arquivo.

É por reconhecer o cinema como peça essencial da sociedade do espetáculo e, por outro lado, um instrumento pujante para a propaganda anticapitalista, que Guy Debord se encontra constantemente em seus “antifilmes” num paradoxo entre a possibilidade e a impossibilidade de filmar, entre a potência que o cinema oferece para a transmissão de suas ideias e, por outro lado, a falta do que ele considerava como linguagem dialógica. *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta*, que apresenta imagens de conflito com a polícia, de boêmios bebendo em uma mesa de bar, das ruas de Paris, tem seu fluxo de imagens interrompido por uma tela branca sobre a qual a voz de Guy Debord declara: “um filme de arte nesta geração pode ser apenas um filme sobre sua falta de criação real”. O cineasta apresenta o seu dilema para o espectador; em seguida, uma panorâmica perscruta os edifícios da cidade, enquanto ele diz: “nós procuramos fugir deste condicionamento, em busca de diferentes usos da paisagem urbana, em busca de novas paixões”. O filme aponta para a necessidade de redescobrir a cidade, porém, reconhece a ausência de uma experiência direta no cinema.

Em *Crítica da separação*, a câmera mostra a placidez de um rio cortado por pontes, e Debord afirma: “afinal de contas, o tempo livre e todos os momentos perdidos permanecem eternamente engasgados nas paisagens dos cartões postais”. O filme de Debord é sobre uma perda, sobre o tempo que não passamos usufruindo dessas paisagens e permanecemos contemplando as imagens, embriagados com o simulacro. No último plano de *Crítica da separação*, a narração de Guy Debord afirma sobre uma tela escura:

É necessário destruir a memória da arte. Arruinar as convenções de sua comunicação. Desmoralizar seus fãs. Que tarefa! Como em uma visão bêbada, a memória e a linguagem do filme desaparecem gradual e simultaneamente. A extrema, miserável subjetividade é revertida em certo tipo de objetividade: uma documentação das condições de não comunicação.

A tela escura permanece, o silêncio se faz presente. O incômodo que Debord busca provocar no espectador tem por objetivo esta “documentação das condições de não

comunicação”. A ausência de imagem comunica a própria incomunicabilidade. O uso da tela escura e da tela branca como meio de marcar os limites da linguagem do cinema é bastante recorrente em outro filme, *Uivos para Sade*. Esta obra alterna entre tela branca e tela escura, contando com narradores que se revezam com o silêncio, são eles: o próprio Guy Debord, o poeta romeno Isidore Isou, o ator francês Serge Berna e a artista americana Barbara Rosenthal. No início do filme, a voz de Debord afirma:

No momento em que a projeção estiver para começar, Guy Ernst Debord deveria subir ao palco para pronunciar algumas palavras de introdução. Diria simplesmente: “Não há cinema. O cinema está morto. Não pode haver mais cinema. Passemos, assim, ao debate”.

Logo de início e durante toda a sua projeção, *Uivos para Sade* parece de fato almejar expulsar o espectador da sala, fazê-lo desistir de observar as imagens, e estimulá-lo para ir a qualquer outro lugar que não seja o cinema. O filme desvia frases de *Rio Grande*, de John Ford, de obras de James Joyce, do código civil francês, etc., ditas sobre as telas brancas e negras, até que permanece durante 24 minutos com a tela escura sem que nada seja dito, para angústia do espectador que se vê perante a “duração do nada”, ou que simplesmente desiste do filme. Esta postura provocadora e hostil diante do espectador também é evidente em *In girum imus nocte et consumimur igni*, que começa com um fotograma de espectadores numa sala de projeção, enquanto Guy Debord afirma que não irá fazer concessões ao público, o qual “tem tolerado toda sorte de abuso, e merece menos do que qualquer outro ser tratado gentilmente”. Assim, Debord deixa claro que violência não é o que a sua postura provocadora realiza, mas sim as ilusões sedutoras difundidas pelo espetáculo.

O filme *A sociedade do espetáculo* parte do desvio de imagens bastante heterogêneas em sua composição: publicidade, quadrinhos, filmes, shows, discursos de políticos. Numa sequência, a voz do cineasta diz sobre a tela escura: “Aquilo que o espetáculo tira da realidade precisa ser devolvido a ela. A expropriação espetacular precisa, por sua vez, ser expropriada. O mundo já foi filmado, resta agora transformá-lo”. Toda a última sequência do filme é dedicada a esta frase,³⁷ com imagens de conflitos de trabalhadores com a polícia, incêndios nas ruas, batalhas em filmes de ficção. A montagem estabelece o choque entre as imagens espetaculares do desejo dominado pelo capitalismo e as imagens dos conflitos, colocando em crise os sonhos propagados pelo cinema (apontados como plenamente adequados para a

³⁷Esta frase se baseia na proposição de Karl Marx em *Teses sobre Feuerbach*: “até agora os filósofos se preocuparam em interpretar o mundo de várias formas. O que importa é transformá-lo” (MARX; ENGELS, 1998, p.103).

manutenção do sistema econômico e que habitam o sono dos espectadores passivos), para então evocar o sonho utópico da dissolução da sociedade de classes através de um “antifilme” que busca arrebatá-lo para a ação. Debord defenderia: não interpretar o mundo por meio do documentário, muito menos criar outros mundos através da ficção, mas *transformar o mundo*.

Os últimos planos de *A sociedade do espetáculo* foram remontados de *Rio Grande*, de uma maneira que motivou a crítica de Jacques Rancière (2013) às escolhas estéticas de Guy Debord. Rancière lembra que no filme de John Ford o general Sheridan ordena que o coronel York coloque fogo nos campos de Shenandoah na luta contra os sulistas, para depois mandá-lo desobedecer a lei federal e perseguir índios no território mexicano. *Rio Grande* acaba sendo fortemente “anti-índigena”, e, apesar de Debord se valer do desvio na montagem, Rancière argumenta que o método não consegue apagar as marcas da obra em questão, de modo que “o filme de Debord nos convoca para nos identificarmos completamente com o oficial que corre e galopa, com a espada erguida. O próprio ‘filme de propaganda’ é lúdico e bélico” (2013, p.132).³⁸

Em *O espectador emancipado*, Rancière apresenta uma crítica contundente ao pensamento de Guy Debord. Rancière (2012) diagnostica uma influência platônica na perspectiva de Debord, que analisa a cena como o lugar da ilusão e da passividade, tal como os homens que confundem as sombras com a realidade na alegoria da caverna. Para Rancière, ao afirmar que o espetáculo rompeu com a unidade da vida, Debord (2003a) teria trazido à tona um “pseudo mundo” à parte, que é puro objeto de contemplação.

Qual é a essência do espetáculo segundo Guy Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si. A doença do espectador pode resumir-se numa fórmula breve: “quanto mais ele contempla, menos ele é”. A fórmula parece antiplatônica. Na verdade, os fundamentos teóricos da crítica do espetáculo são tomados, através de Marx, à crítica feuerbachiana da religião. O princípio de ambas as críticas está na visão romântica da verdade como não separação. Mas essa ideia, por sua vez, é dependente da concepção platônica de mimese. A “contemplação” que Debord denuncia é a contemplação da aparência separada de sua verdade, é o espetáculo de sofrimento produzido por essa separação. “A separação é o alfa e o ômega do espetáculo”. O que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desposseamento (RANCIÈRE, 2012, p.12).

³⁸No original: “Debord’s film asks us to completely identify with the officer as he runs or gallops ahead, sword drawn. The ‘propaganda film’ is itself a ludic and warlike action”.

Para Rancière (2012), posições como a de Debord partem de uma equivocada assimilação “(...) entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro” (2012, p.12). Rancière argumenta que as oposições entre olhar e agir, aparência e realidade, fazem parte de uma partilha do sensível que promove hierarquias entre aqueles que supostamente apresentam determinadas capacidades ou incapacidades. O olhar é também uma atividade, o espectador interpreta e tece relações entre as imagens e suas memórias.

Outra crítica a Debord é feita por Jason Smith (2013), para quem, se o livro *A sociedade do espetáculo*, lançado em 1967, antecipava as lutas que estavam por vir nos eventos de Maio de 68, o filme homônimo de 1973 não estava atento ao contra-ataque do capitalismo. Como afirma Sven Lütticken (2013), se os situacionistas defendiam o caráter lúdico da vida e a participação dos espectadores (que deixariam de sê-los) como resistência ao capitalismo, o sistema econômico findou por se apropriar dessas táticas e passou a empregá-las a favor do lucro.

O jogo deriva de uma surpreendente relevância contemporânea da quebra com a ideologia lúdica da nova vanguarda, uma ideologia que se mostra compatível com a “virada lúdica” do capitalismo nas recentes décadas. Na era do *Facebook* e do *Instagram*, o envolvimento criativo é a regra. Bem vindo ao novo trabalho, em que o jogo lúdico serve aos jogos econômicos. O trabalho performativo de hoje faz escárnio de Marx e Debord ao transformar trabalho em brincadeira – embora se trate de um jogo econômico. (LÜTTICKEN, 2013, p.121)³⁹

Apesar de considerarmos pertinentes as críticas que problematizam a suposta passividade do espectador e que atualizam as formulações de *A sociedade do espetáculo* levando em conta a “virada lúdica” do capitalismo, parece-nos importante destacar algumas contribuições de Debord que se mantêm atuais: a síntese entre estrutura e superestrutura presente no espetáculo, em que as imagens são produtos, e os produtos valem pelas imagens produzidas sobre eles; o monopólio da aparência, em que é necessário estar em evidência a todo custo; os ideais de felicidade, que contribuem para que o lazer, o tempo livre e o prazer convirjam para a produção econômica. Por fim, as ideias situacionistas ainda são frutíferas para pensar sobre formas de apropriação e inversão da linguagem do espetáculo, além da necessidade de uma arte integrada à vida cotidiana e à cidade, tendo em vista a resistência e a transformação social.

³⁹No original: “The games derives some of its surprising contemporary relevance from its break with the ideology of the neo-avant-garde, an ideology that has proved to be compatible with capitalism’s own “ludic turn” in recent decades. In the age of *Facebook* and *Instagram*, creative involvement is itself the rule. Welcome to the new labor, in which ludic play works in the service of economical games. Today’s performative labor mocks Marx and Debord alike in appearing to transform work into play – though play is an economic game”.

3.2 Práticas situacionistas contra o urbanismo e o espetáculo

A vida cotidiana é a medida de tudo: da realização – ou melhor, da não-realização – das relações humanas; da utilização do tempo vivido; da pesquisa na arte; da política revolucionária (DEBORD, 2003b, p.145).

Os situacionistas empreenderam uma importante crítica ao funcionalismo e ao cartesianismo dos ideais arquitetônicos propostos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Para eles, o modernismo arquitetônico tinha uma concepção estática das cidades e era necessário levar em consideração que as formas humanas estão em constante transformação.⁴⁰ Os situacionistas acreditavam que a arte ligada à vida só seria possível através da “arte urbana”, e, por outro lado, colocavam-se contra o monopólio das cidades exercido pelo planejamento arquitetônico e urbanístico. Exemplo disso, em *Crítica ao urbanismo*, a Internacional Situacionista (2003) rechaça o funcionalismo de Brasília, considerada como cidade de uma arquitetura criada especialmente para a máquina burocrática, onde se estabelece um condicionamento excessivo sobre as vidas dos indivíduos.⁴¹

No ensaio *O grande jogo do porvir*, Constant (2003) declara que não se trata de romper com a ideia de função, mas transformar a própria ideia de função, levando em conta os efeitos psicológicos do ambiente, o jogo e o lazer na cidade. Raoul Vaneigem alega, em *Comentários sobre o urbanismo*, que “o supra sumo do espetáculo é o planejamento da

⁴⁰A crítica ao funcionalismo e ao racionalismo ocorreu inclusive dentro dos próprios CIAM, através do Team X. Segundo Paola Jacques (2003), numa postura divergente de Le Corbusier, os integrantes do Team X propuseram pensar sobre homem real, em vez do homem ideal, e intentaram formular, sem sucesso, a *Carta do Habitat*, numa resposta à *Carta de Atenas*, de Le Corbusier. Os situacionistas e o Team X apresentavam alguns pontos em comum, no entanto, os primeiros eram verdadeiros marginais na arquitetura, enquanto os participantes do Team X chegaram a projetar cidades. “Em termos bem gerais, os dois grupos – Team X e Situacionistas – cada qual à sua maneira, propunham ideias semelhantes: a ideia de colagem, de mistura e de diversidade contra o excesso de racionalidade e funcionalidade modernas, e contra a separação de funções (*zoning*). Contra a generalidade, a impessoalidade, simbolizadas pelo Modulor corbusiano e pela ideia de Tabula rasa, eles propunham a busca de identidades, da individualidade e da diversidade, sobretudo das pessoas comuns e reais das ruas das cidades existentes. Contra a homogeneidade e a simplicidade das ideias modernas, eles propunham a heterogeneidade e a complexidade ligadas à vida cotidiana. Contra a grande escala e a autoridade do Estado e dos próprios urbanistas ligados às pretensões modernas, propunham uma volta à pequena escala, à escala humana, e a participação dos habitantes” (JACQUES, 2003, p.27).

⁴¹Já em *Programa elementar do bureau de urbanismo unitário*, Attila Kotányi e Raoul Vaneigem afirmam polemicamente que “a arquitetura existe realmente tanto quanto a Coca Cola” (2003, p.139), apontando que o planejamento urbano atua ao modo de uma propaganda do capitalismo, como cenógrafo da sociedade do espetáculo. “Os situacionistas perceberam então que não seria possível propor uma forma de cidade pré-definida, pois, segundo suas próprias ideias, esta forma dependia de cada um e de todos, e esta não podia ser ditada por um planejador. Qualquer construção dependeria da participação ativa dos cidadãos, o que só seria possível por meio de uma verdadeira revolução da vida cotidiana” (JACQUES, 2003, p.19).

felicidade” (2003, p.154), e que, apesar de o urbanismo parecer uma celebração do sonho, ele é “(...) a mais completa realização concreta do pesadelo” (2003, p.154). O caráter distópico do espaço construído pelo urbanismo se deve ao fato de ele ser uma projeção espacial das hierarquias sociais, organizadas sob a máscara da homogeneidade, como se tais distinções não apresentassem conflitos.

Debord (2003b) argumenta em *Posições situacionistas a respeito do trânsito* que o urbanismo aborda o automóvel apenas como um meio de transporte, quando, na verdade, o carro está intrinsecamente vinculado a um ideal de felicidade no capitalismo.⁴² A separação da cidade em funções na *Carta de Atenas*, tendo como um dos objetivos principais a garantia da eficiência do trânsito dos veículos, deve ser posta em xeque, afinal, é preciso romper com a dependência entre tempo de deslocamento e jornada de trabalho, pois “precisamos passar do trânsito como suplemento do trabalho para o trânsito como prazer” (DEBORD, 2003b, p.112).

Em *Perspectivas de modificações conscientes da vida cotidiana*, Guy Debord afirma que a vida cotidiana tem sido marcada pela alienação, a passividade e a exploração, caracterizando-se por uma resistência à historicidade: “a vida cotidiana torna-se assim vida privada, domínio da separação e do espetáculo” (2003b, p.146). O projeto situacionista seria então o de *re-historicizar a vida cotidiana*, tendo em vista a ruptura com a ordem vigente, posto que “a história – isto é, a transformação do real – não é utilizável atualmente na vida cotidiana porque o homem do cotidiano é o produto de uma história que ele não controla” (DEBORD, 2003b, p.146). Portanto, as práticas situacionistas, a exemplo da deriva, do desvio, e da construção de situações, são fundamentalmente formas de historicização do espaço, empreendidas no cotidiano, que promovem a participação, o coletivismo e outros usos do tempo.

A concepção mais geral em torno das práticas situacionistas é o *urbanismo unitário*: trata-se da convergência entre artes e técnicas utilizadas para modificar o ambiente como um todo. O urbanismo unitário propõe “(...) a criação de formas novas e o *desvio* das formas conhecidas da arquitetura e do urbanismo – assim como o *desvio* da poesia e do cinema antigos” (DEBORD, 2003b, p.55, *grifo nosso*). No texto *A declaração de Amsterdã*, Debord (2003b) esclarece que as soluções para os problemas de moradia, tráfego e lazer devem ser pensadas a partir de variantes sociais e psicológicas, com o auxílio de técnicas artísticas,

⁴² Em *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*, Guy Debord (2003b) declara que é necessário expandir a vida e criar novos desejos para se contrapor ao modo de vida e ao modelo de felicidade dominantes no capitalismo.

tendo como objetivo a mudança do modo de vida. A Internacional Situacionista (2003) adverte no ensaio *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950* que o urbanismo unitário não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica dele, assim como não é uma forma de arte, mas uma crítica da arte, nem uma pesquisa social, e sim uma crítica da sociologia. O urbanismo unitário almeja romper com a separação da cidade em funções, bem como vai de encontro às hierarquias e exclusões existentes no espaço do urbanismo. Contrapondo-se à concepção estática de cidade vigente na arquitetura moderna, o urbanismo unitário teria uma compreensão dinâmica da composição do ambiente, diretamente vinculada aos afetos e às práticas dos sujeitos.

Devido ao fato de o urbanismo unitário partir de uma perspectiva dinâmica e coletivista do ambiente, os situacionistas não criaram planejamentos urbanos que se impunham sobre as vidas dos sujeitos. A única tentativa de projeção de cidade foi empreendida por Constant, que mais tarde foi expulso do grupo (ele inclusive teria feito o desenho de uma igreja, sendo que os situacionistas eram muito críticos à religião). Intitulado Nova Babilônia, o projeto de “cidade situacionista” de Constant teve influência dos povos ciganos com quem teve contato. Segundo Diego Ribeiro (2016), Nova Babilônia é a utopia de um lugar que não tem fim e desconhece fronteiras num mundo em constante transformação: a cidade é formada por um labirinto eternamente construído e reconstruído por seus habitantes, localizando-se suspensa sobre o solo, onde os veículos circulam livremente. Liberto das amarras do trabalho, os indivíduos poderiam ter um modo de vida nômade e destinado ao jogo.

Mas é importante destacar que a base do urbanismo unitário não é o planejamento de cidades utópicas, mas a *construção de situações*. Em *Questões preliminares à construção de uma situação*, a Internacional Situacionista (2003) explica que a situação construída deve partir de um projeto coletivo e ser realizado também coletivamente. A construção de situações envolve um jogo com o tempo e o espaço.⁴³ Em *Contribuições para uma definição situacionista de jogo*, a Internacional Situacionista aponta que seu modo de jogar se distingue

⁴³ Sob a influência da noção de momento de Henri Lefebvre, eles defendem, em *Teoria dos momentos e construção de situações*, que, se os momentos seriam instantes fragmentários de intensificação da vivência do cotidiano, já as situações, por outro lado, não detêm a unicidade do momento, mas primam pela multiplicidade. “O momento é, sobretudo, temporal, faz parte de uma zona de temporalidade, não pura, mas dominante. A situação, estreitamente articulada ao lugar, é toda espacio temporal. (...) Os momentos construídos em “situações” poderiam ser considerados como os momentos de ruptura, de aceleração, as revoluções na vida cotidiana individual” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.122).

do modelo dominante por ser desprovido de competição (elemento ideológico do sistema capitalista) e por ser integrado à vida cotidiana, não uma esfera separada dela.

O fato de ganhar ou perder, até então quase inseparável da atividade lúdica, aparece ligado a todas as manifestações da tensão entre os indivíduos quando buscam apropriar-se de bens. O sentimento da importância de ganhar o jogo, quer se trate de situações concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é o mau produto de uma sociedade má (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.60).

Guy Debord (2003b) afirma que a construção de situações é uma técnica de combate à sociedade do espetáculo, baseando-se na ruptura com a dicotomia entre atores e espectadores, numa recusa à identificação dos espectadores com a figura do herói e um convite à ação: “o papel do ‘público’, senão passivo pelo menos de modo figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não são chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores” (2003b, p.57). Tal como Debord (2003b) afirma em *Teses sobre a revolução cultural*, o combate à divisão do trabalho deve ocorrer também na divisão do trabalho artístico, e isto implica nos experimentos da construção de situações coletivas e participativas na vida cotidiana. Numa tática de resistência ao capitalismo, os situacionistas propõem em *A fronteira situacionista* a abundância de situações contra a abundância de objetos presentes na sociedade do espetáculo.

Como afirma Paola Jacques (2003), no pensamento situacionista o método é a *psicogeografia* e a prática correspondente é a *deriva*. Inclusive, a deriva é apresentada explicitamente como método no *Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris*, de Abdelhafid Khalib, que descreve o tráfego, os indivíduos que percorrem as ruas e os sentimentos invocados por determinadas regiões a certas horas do dia. Em *Introdução a uma crítica da geografia urbana*, Guy Debord (2003) explica que, se a geografia é o estudo da ação das forças naturais (como o clima e a composição do solo) sobre as relações socioeconômicas de uma determinada sociedade, já a psicogeografia é a investigação sobre a influência que o ambiente exerce sobre a afetividade dos indivíduos. Para Debord, as construções futuras deverão levar em conta as potencialidades psicogeográficas, com novas modelações do tempo e do espaço.

A deriva consiste num “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.65). Debord (2003b) destaca em *Teoria da deriva* que o método apresenta uma dialética entre o acaso e o cálculo das possibilidades, considerando que tanto um quanto o outro, ao serem aplicados de maneira unívoca, são conservadores: o mero “andar

sem rumo” pode carregar influências inconscientes e repetições, enquanto o caminhar excessivamente controlado esteriliza a surpresa da deambulação. Um método que poderia auxiliar nessa síntese entre o acaso e o cálculo seria utilizar o mapa de um determinado lugar como guia para o percurso em outro.⁴⁴

Finalmente, chegamos ao desvio - a essência das práticas situacionistas, considerando-se que não há, por exemplo, “arquitetura situacionista”, mas usos situacionistas (isto é, desviantes) do tempo, do espaço e da linguagem. No texto *O desvio como negação e prelúdio* consta a seguinte definição:

As duas leis fundamentais do desvio são a perda de importância de cada elemento autônomo desviado – assim como a completa perda do seu sentido original – e, simultaneamente, a organização de outro conjunto significativo que confere a cada elemento um novo escopo e efeito. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2007, p.130)⁴⁵

Neste mesmo ensaio, argumenta-se que o desvio apresenta um duplo fundo: nele convivem, ao mesmo tempo e de modo dialético, o sentido original e o sentido imediato, produzindo infindáveis virtualidades através da reutilização de elementos pré-fabricados. Os sentidos presentes em tensão com os sentidos passados produzem incessantemente sentidos outros. O texto afirma ainda que o desvio seria a marca da Internacional Situacionista, o estilo comum entre os seus integrantes, presente tanto no filme *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta* (1959), de Guy Debord, como na pintura de Asger Jorn, integrante do grupo CoBrA.

Debord e Wolman (2007) enfatizam que o objetivo do desvio não é provocar a indignação ou o riso face ao original (o que terminaria por conceder-lhe demasiada importância, tal como ocorre na *Monalisa* de Duchamp), mas realizar uma sublimação do material pré-fabricado. Nesse ensaio, eles elencam três tipos de desvio: o *desvio menor*, feito a partir de elementos anódinos que adquirem todo o significado a partir do novo contexto em que são inseridos (uma frase ou uma foto qualquer); o *desvio enganador*, que trabalha com materiais significativos em si mesmos, que se transformam no confronto com um novo contexto (uma sequência de um filme de Eisenstein); por fim, o *ultra desvio* é uma técnica

⁴⁴Nesse mesmo ensaio, Debord (2003b) define que a duração da deriva acontece entre dois períodos de sono, aconselhando alguns procedimentos: andar de preferência em grupo, evitar as madrugadas e estar atento às variações climáticas (as chuvas fortes dificultam a realização da deriva, por exemplo).

⁴⁵No original: “The two fundamental laws of détournement are the loss of importance of each detoured autonomous element – which may go so far as to completely lose its original sense – and at the same time the organization of another meaningful ensemble that confers on each element its new scope and effect”.

realizada na vida cotidiana contra as formas arquitetônicas existentes, quando são empreendidos usos desviantes do espaço da cidade por meio da construção de situações.

O desvio é tanto mais forte quanto mais se afasta de uma resposta racional do público, sendo mais eficaz quando convoca uma memória inconsciente, e ainda mais complexo quando vai além de uma simples inversão. Debord e Wolman consideram que “é obviamente no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua mais completa eficácia e, para aqueles preocupados com este aspecto, a sua mais perfeita beleza” (2007, p.38).⁴⁶ Eles citam a possibilidade de desviar por completo o filme *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, através do uso de outra trilha sonora, dada a importância da obra na história do cinema e, por outro lado, a necessidade de combater o seu conteúdo racista.

Método filosófico e também cinematográfico de Guy Debord, o desvio tem como cerne relações com a linguagem e a história. Para o autor, o espetáculo promove a inatividade de multidões isoladas de espectadores diante de imagens que fetichizam as mercadorias, pois “a linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são ao mesmo tempo o princípio e a finalidade última da produção” (DEBORD, 2003a, p.10). O desvio atuaria contra a linguagem oficial da separação generalizada, sendo fundamentalmente uma crítica da separação.

O desvio combate os sentidos propostos pela publicidade e pela verdade oficial, tendo em vista recuperar a ação dos sujeitos no espaço e na história. Ele seria a crítica histórica que parte da contradição na forma e no conteúdo, e sua linguagem “não é a negação do estilo, mas o estilo da negação” (DEBORD, 2003a, p.130). Debord afirma que o desvio é a linguagem da verdade que coloca em evidência o próprio traço. Ele seria ainda o contrário de uma citação, na medida em que inverte antigas relações entre conceitos com o fim de subverter conclusões passadas, e “acerca-se estreitamente da frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa” (2003a, p. 132).

Segundo Debord (2003a, p.132), “o desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia”, pois é uma violência contra a ordem existente e uma correção histórica. Se “o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem” (DEBORD, 2003a, p.20), e essas imagens substituem a própria realidade, o que resta então, para o cinema, é usar as imagens contra as imagens. Para Debord, é necessária a destruição crítica da linguagem do espetáculo,

⁴⁶No original: “It is obviously in the realm of the cinema that détournement can attain its greatest effectiveness and, for those concerned with this aspect, its greatest beauty”.

que é a representação ilusória do não-vivido, para expressar de forma negativa uma linguagem comum a ser restaurada.

Guy Debord (2003a) declara que o espetáculo é a própria ideologia materializada; não se trata, porém, de uma ilusão separada do mundo, mas de uma visão deformada que pode produzir ações deformadas, tornando possível que a ideologia se confunda com o real. O espetáculo materializa a ideologia, na medida em que afasta o sujeito da experiência direta da realidade, submetendo-o à contemplação do mundo como representação: “o espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta na sua plenitude a essência de qualquer sistema ideológico: o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real” (DEBORD, 2003a, p.261-262).

Para Rancière, “a essência do desvio é a transformação marxista e feuerbachiana⁴⁷ do predicado alienado para a posse do sujeito; é a reapropriação direta do que foi deslocado da representação” (2013, p.130).⁴⁸ Na leitura do autor, é preciso desviar as imagens do espetáculo para que o mundo seja reapropriado pelos sujeitos, que assumirão a condição de sujeitos da história, em vez de predicado.

O détournement tem que se reapropriar do que está na imagem: a ação que é representada separada de si mesma. Trata-se de retomar esta ação dos expropriadores. O cinema é um terreno privilegiado para esta operação por duas razões: porque é essencialmente a representação de uma ação na forma de imagens e porque é uma forma de ocupar o tempo livre que mais perfeitamente se integra às formas arquitetônicas da ocupação espetacular do espaço. Para Debord, o cinema é “o substituto passivo do ativo, a atividade artística unitária que é agora possível”. É a forma da aparência ativa ou da ação aparente em que o tempo e o espaço podem surgir como suportes de um combate entre dois usos antagônicos (RANCIÈRE, 2013, p.130-131).

A metáfora espacial expressa no termo desvio é bastante profícua. O desvio propõe transformar os sentidos, e a palavra sentido (bem como o termo francês *sens*, na língua em

⁴⁷ Jacob Gorender (1998) explica que, em sua obra *A essência do cristianismo*, Feuerbach inverte a relação entre sujeito e predicado pressuposta pelo idealismo hegeliano. No idealismo, a Ideia Absoluta se realizava nas obras do Espírito, a exemplo da religião e do direito. Já no materialismo introduzido por Feuerbach, o homem é o sujeito e a religião é o predicado: “o homem se objetiva em Deus e nele projeta suas melhores qualificações: amor, bondade, sabedoria, justiça” (GORENDER, 1998, p.12). Em *A ideologia alemã*, Karl Marx e Friedrich Engels (1998) se inspiram no materialismo para formular o materialismo histórico. Marx e Engels (1998) expandem a inversão entre sujeito e predicado, que Feuerbach utiliza para tratar da religião, e a aplicam ao mundo das ideias. A tarefa proposta pelo marxismo seria a de inverter uma inversão, no combate à ideologia como falsa consciência. Nas *Teses sobre Feuerbach*, Marx e Engels (1998) propõem que Feuerbach apresenta o mundo sensível apreendido enquanto objeto ou intuição, mas não como práxis; segundo eles, apesar de Feuerbach ter recusado o pensamento abstrato e abordado o conhecimento em termos de intuição sensível, ele se esquece de abordar o caráter ativo da sensibilidade humana; é por isto que as *Teses* finalizam com um apelo pela necessidade de transformar o mundo, muito além de pensá-lo.

⁴⁸No original: “The essence of *détournement* is the Feuerbachian and Marxist transformation of the alienated predicate into subjective possession; it is the direct re-appropriation of what has been put a remove in representation”.

que escreveu Guy Debord) carrega, como se sabe, dois significados: refere-se tanto a significado propriamente dito, quanto a direção, ou seja, o sentido como o rumo que se toma no espaço e no tempo. Desviar os sentidos, portanto: seguir na contramão do que a arquitetura e a história oficial impõem aos habitantes da cidade.

3.3 Desvio e tempo histórico

Pensar o desvio a partir na resistência aos poderes a partir de novas relações entre os corpos, o espaço e o tempo no cinema. Começamos o nosso percurso com Paul Ricoeur (2007): há uma relação inextrincável entre *tempo histórico* e *espaço habitado*, que constitui o espaço-tempo histórico. O espaço habitado é esse lugar vivido pelo corpo que se desloca pela cidade, corpo que evoca lembranças que estão associadas a lugares, através das marcas exteriores que estimulam o trabalho de memória. No espaço habitado, se engendram a espacialidade corporal e a espacialidade do ambiente, bem como a memória íntima trazida pelo sujeito e a memória compartilhada entre pessoas próximas, até que “da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e a suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição (...)” (RICOEUR, 2007, p.157).

O *espaço vivido* é o da espacialidade corporal, onde o corpo é o aqui absoluto a partir do qual se traçam referências sobre proximidades, distâncias, direções: “claro, meu lugar é ali onde está meu corpo. Mas colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado” (RICOEUR, 2007, p.157). Já o *espaço geométrico* é composto por linhas e formas, apreensível pelo cálculo, onde não há locais privilegiados tal como ocorre no espaço vivido, mas tão somente lugares quaisquer. Há ainda uma terceira modalidade, o *espaço habitado*, isto é, a cidade propriamente dita, constituída pela relação entre habitar e construir, entre o espaço geométrico e a condição corpórea.

Seja ele espaço de fixação no qual permanecer, ou espaço de circulação a percorrer, o espaço construído consiste em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida. Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narratividade impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes,

oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação, de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas (RICOEUR, 2007, p.159).

Em nossa análise dos filmes que elaboram desvios sobre as relações entre Brasília e utopia, estaremos inevitavelmente lidando com elaborações do tempo histórico realizadas pelos corpos em movimento na cidade e pelo trabalho de montagem.

Koselleck (2006) defende que o tempo histórico deriva de relações entre o passado e o futuro, entre a *experiência* e a *expectativa*. Na definição do autor, a experiência seria o *passado atual*, os acontecimentos que permanecem nas lembranças (e que vão além de vivências individuais, relacionando-se com a experiência transmitida por gerações e instituições). Já a expectativa seria o *futuro presente*, que se volta para o que ainda não é, mas que surge no presente sob a forma da esperança ou do medo.⁴⁹ A partir dessas noções, o autor formula suas “categorias meta-históricas”, de modo a refletir sobre a constituição do tempo histórico. Koselleck recorre a metáforas espaciais para propor o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa”, pois, em seu entendimento, a experiência temporal se desenvolve por meio da simultaneidade, em vez da sucessão, não se limitando ao caráter mensurável da cronologia. Koselleck usa a expressão “espaço de experiência” para tratar do “passado atual”, referindo-se aos modos como a experiência salta sobre o tempo, e diferentes camadas temporais coexistem no presente. O tempo histórico derivaria, então, da tensão entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”.

Para Ricoeur (2007), as categorias meta-históricas propostas por Koselleck dizem não somente da história, mas da *experiência histórica*, e das condições de possibilidade da experiência no decorrer dos tempos: “o campo de aplicação desses conceitos diretores é constituído pelo que o autor chama de ‘experiência da história’, a saber, algo mais que um

⁴⁹ Essas concepções de Koselleck são claramente inspiradas na tese psicológica de Santo Agostinho sobre o tempo. Como afirma Paul Ricoeur (2007), há uma homologia entre as categorias do tempo histórico em Koselleck (espaço de experiência e horizonte de expectativa) e as do tempo interior de Agostinho (a memória como passado atual, e a imaginação como futuro presente). Através da tese do tríplice presente, Agostinho defende que o presente do passado é a memória; a visão é o presente do presente; a espera é o presente do futuro: “existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 2001 p.248).

território epistemológico, uma autêntica relação com o mundo, comparável àquela subjacente à experiência física” (RICOEUR, 2007, p.314).

Para abordar as diferentes experiências de tempo no decorrer da história, François Hartog (2013) recorre à noção de regime de historicidade: trata-se de uma ordem do tempo, ou mais precisamente uma maneira de engrenar passado, presente e futuro: “conforme domine a categoria do passado, do futuro ou do presente, a ordem do tempo resultante não será evidentemente a mesma” (2013, p.13). Enquanto a “época” seria um corte no tempo linear, um simples recurso de periodização, os regimes de historicidade aludem à experiência temporal e “(...) não marcam meramente o tempo de forma neutra, mas antes organizam o passado como uma sequência de estruturas” (HARTOG, 2003 p.4).

Assim, o regime moderno, que teria se iniciado por volta do século XVIII, é uma ordem do tempo em que predomina o ponto de vista do futuro, a história sendo vista como evolução das sociedades em função do progresso. Antes do regime moderno, teria vigorado, desde a Antiguidade, a história magistral, em que o passado era tomado como exemplaridade (a história primando pela repetição). A hipótese de Hartog é que, ao longo do século XX, teria se verificado o progressivo domínio do ponto de vista do presente, numa época marcada pela aceleração do tempo (na qual a mídia cria diariamente novos acontecimentos históricos): “assim fomos do futurismo para o presentismo e ficamos habitando um presente hipertrofiado que tem a pretensão de ser seu próprio horizonte: sem passado, sem futuro, ou a gerar seu próprio passado e seu próprio futuro” (HARTOG, 2003, p.19).

Hartog (2013) afirma que prefere o termo historicidade, em vez de temporalidade, porque a historicidade denota a condição histórica, ou o modo como um indivíduo ou uma coletividade se veem inseridos no tempo, enquanto o termo temporalidade parece se referir a um tempo histórico como algo exterior e absoluto. Assim, a noção de regime de historicidade é aplicável tanto no sentido macro, quanto no micro-histórico, e pode remeter a grandes líderes ou personagens anônimos.

Mais precisamente, a noção deveria poder fornecer um instrumento para comparar tipos de história diferentes, mas também e mesmo primeiramente, eu acrescentaria agora, para colocar em foco modos de relação com o tempo: formas de experiência do tempo, aqui e lá, hoje e ontem. Maneiras de ser no tempo. (HARTOG, 2013 p.29)

Para os situacionistas, que consideravam o desvio a noção essencial de suas práticas, é preciso que os corpos se apropriem do espaço e que sejam renovados nossos conceitos de espaço e de tempo a partir da crítica da arquitetura – transpondo para o cinema, é isto que nos

interessa investigar nos “filmes desviantes”, que trabalham as relações entre os corpos e o espaço a partir dos afetos e dos confrontos com os poderes; estas obras também desviam a direção do tempo voltado para o futuro (que fundamentou a construção de Brasília), para tecer de diversas formas a complexidade espaço-temporal de narrativas articuladas à experiência histórica.

É importante destacar as distinções entre o conceito de desvio de Guy Debord e o modo como dele nos apropriamos na tese. A noção de Debord está fortemente vinculada ao desejo de utilizar o cinema contra o capitalismo. Com o cinema e também contra o cinema. É um conceito que norteia uma reflexão sobre um “anticinema”, e a realização de “antifilmes”: tendo em vista a necessidade de combater as imagens da sociedade do espetáculo, interessa sobremaneira o “estilo da negação” dessas imagens, através da montagem (importa mais restituir a experiência perdida do que fabricar novas imagens). Por isto, os antifilmes de Debord apresentam poucas tomadas, investindo muito mais no desvio dos elementos pré-fabricados, as imagens de arquivo. O que o autor almeja, com seu anticinema, é provocar a destruição do capitalismo e do próprio cinema (que seria peça fundamental na sociedade do espetáculo para manter os indivíduos separados, passivos e dependentes das necessidades criadas pelas imagens em torno das mercadorias). Os desvios dos elementos pré-fabricados através da montagem também integram as preocupações da tese, porém, é necessário ressaltar que os desvios das imagens e sons de arquivo elaborados em filmes como *A cidade é uma só?*, por exemplo, são muito distintos daqueles realizados por Guy Debord: em primeiro lugar, o longa-metragem de estreia de Adirley Queirós não integra um projeto de anticinema; e, enquanto o cinema de Guy Debord parte principalmente das disjunções entre as imagens de arquivo e a voz que profere reflexões sobre a sociedade do espetáculo, *A cidade é uma só?* parte das relações conflituosas entre sons de arquivo e encenações ficcionais, entre imagens de arquivo e testemunho. Pensamos, enfim, que diferentes procedimentos podem produzir desvios da arquitetura e da história oficial no cinema.

As formulações dos situacionistas nos interessam pelas reflexões que propõem sobre as relações entre os corpos, o tempo e a cidade. O desvio, tal como formulado na presente tese, é elaborado não apenas através da montagem crítica dos arquivos, mas também pela dramaturgia, pela *mise-en-scène*, pela ação dos corpos na cidade. Os situacionistas reivindicam o espaço da cidade para além da eficiência da circulação dos automóveis e dos pedestres (tal como concebido na cidade mecanizada idealizada pela arquitetura moderna), para além do espaço de trânsito entre o lar e o local de trabalho, para além dos mitos dos

monumentos, dos ditames da especulação imobiliária. Interessa-nos também a contestação do tempo histórico irreversível, tal como concebido por Guy Debord: tempo da exploração do trabalho, voltado para o futuro, tempo aparentemente universal que esconde interesses particulares dos mais poderosos, tempo de destruição da natureza e de mudanças intensas no espaço. Interessa-nos investigar como o tempo histórico dos “50 anos em 5”, da verdade unívoca do documento histórico, da nação unida trabalhando em prol do futuro, é contestado no interior da temporalidade da narrativa fílmica.

A tese propõe investigar formas de desvio no cinema que contestem as relações entre os corpos e a cidade previstas pela arquitetura da capital modernista, como também confrontem os arranjos temporais de um regime moderno de historicidade, marcado pela ideologia do progresso. Na tese, o desvio será analisado não a partir da relação entre os filmes e a arquitetura propriamente dita, mas do contraste entre filmes que se alinham, em sua materialidade, ao imaginário utópico da arquitetura moderna (é o caso dos cinejornais da Novacap) e aqueles que dão a ver outras relações entre os corpos, o espaço e o tempo, contra a história e contra a arquitetura.

A partir da análise das tensões entre os corpos, o espaço fílmico e a cidade, investigar que formas de cidade os filmes dão a ver; e na análise das articulações entre o tempo histórico e o tempo narrativo, indagar as relações entre o passado atual e o futuro presente fabricadas na narrativa fílmica.

Corpo, tempo e cidade: em nossa perspectiva, o desvio pode contestar a função e os lugares destinados aos corpos no espaço urbano; retomar a experiência do sujeito na cidade, lá onde havia o espaço esvaziado, o trabalho, a vigilância, as repressões, as punições; por outro lado, há desvios que enrijecem e radicalizam as funções e lugares dos corpos, a expropriação da experiência, os poderes que se exercem sobre eles, para combatê-los. O desvio pode romper com a homogeneidade do espaço, expondo suas divisões e exclusões, no mesmo movimento em que quebra a contiguidade entre os corpos e a cidade, trazendo à tona outras identificações e desidentificações.

Em nossa perspectiva, os filmes desviantes ressignificam os arquivos do Estado e sua memória, apontam as contradições entre o tempo dedicado ao trabalho e o tempo vivido fora da produção, contestam a marcha do progresso na história dos vencedores. Eles trazem à tona vozes antes silenciadas, dando a ver a sua capacidade de narrar e até mesmo fabular a história, confrontando a versão única e unívoca da história oficial. Interessa-nos investigar de que modos as engrenagens entre tempo narrativo e tempo histórico desviam os sentidos da história

oficial (tanto desviando a direção voltada para o futuro, para contornar o caminho da história pela via de diferentes modos de articulação dos tempos, como também desviando os significados para desvelar a catástrofe no progresso, a barbárie nos monumentos).

4 O desvio pelo direto no Cinema Novo

Os filmes desviantes reunidos no presente capítulo, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade (analisado aqui em contraposição a *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos) e *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, apresentam relações que vão além das preocupações da pesquisa ou da aproximação em virtude de um movimento estético (o Cinema Novo): trata-se de filmes que surgiram no seio de um turbilhão de acontecimentos históricos que causaram forte impacto no cinema nacional. Em seu livro *Cinema candango*, Vladimir Carvalho relata que o curta-metragem *Fala Brasília* foi filmado em 1965 por Nelson Pereira dos Santos, junto com os alunos do curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB). Este foi o primeiro curso de Cinema de nível superior no país, reunindo professores como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, e tendo atraído uma série de expectativas em torno do desenvolvimento do cinema brasileiro em plena capital moderna, numa sintonia entre o projeto de retirar o país e o próprio cinema do estágio de “subdesenvolvimento”.

O curso era vinculado ao Departamento de Jornalismo, chefiado por Pompeu de Souza, e “(...) obteve grande receptividade e repercussão junto aos meios acadêmicos e cinematográficos, mas foi muito cedo inviabilizado em virtude da célebre demissão coletiva e voluntária de duzentos e vinte professores em 1965, incluindo os já citados cineastas” (CARVALHO, 2002, p.19-20), evento abordado em *Brasília, contradições de uma cidade nova* (lembramos que um de seus roteiristas, Jean-Claude Bernardet, foi ele mesmo demitido da UnB na ditadura militar). Paulo Emílio e Bernardet tiveram que deixar Brasília, e o curso de Cinema só veio a se reestruturar em 1968. No entanto, o Departamento de Artes Visuais e Cinema foi fechado no final de 1971, sendo os alunos transferidos para a Universidade Federal Fluminense (UFF). Não por acaso, as decepções vividas por teóricos e cineastas

diante dos boicotes ao curso de Cinema reverberam no célebre ensaio *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*,⁵⁰ de Paulo Emílio Salles Gomes, publicado em 1973.

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p.85)

O problema da permanência no estado de subdesenvolvimento, tanto no cinema como na economia, perpassa *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Jean-Claude Bernardet (2001) relata em um texto o processo de criação do roteiro, em parceria com Joaquim Pedro de Andrade: “A nossa ideia foi se organizando – partimos do Plano Piloto, mas a cidade não realizou a utopia do projeto; ela tinha a estrutura de uma grande cidade latino-americana, ou seja, um núcleo urbano cercado por favelas”. Destacamos que o documentário foi realizado num momento de “virada” de perspectiva no cinema brasileiro, quando os filmes passaram a abordar os problemas dos operários e as questões urbanas (aqui trabalhadas com ênfase nas tensões entre o campo e a cidade, a partir do êxodo rural); antes, os filmes do Cinema Novo estavam centrados, grosso modo, nas temáticas rurais, talvez motivados pelo que Bernardet (2003) chama de um “pacto tácito” com as teses desenvolvimentistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

Parte da produção cinematográfica – e cultural de um modo geral – no Brasil dos primeiros anos da década de 60 vincula-se ao desenvolvimento e às formulações do ISEB. O desenvolvimentismo é um projeto ideológico voltado para uma evolução industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e anti-imperialista, cuja ação integraria à nação os que estão marginalizados da produção e do consumo. Esse projeto descreve as zonas rurais, principalmente o Nordeste e o latifúndio, como feudais, pois fazem obstáculo à industrialização capitalista. (...) Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. (...) O golpe de 64 dissolve o pacto com o desenvolvimentismo, pois revela que essa burguesia não era tão nacionalista e anti-imperialista como se tinha ilusão, o que abre a possibilidade para o aparecimento, em filmes de 1965-66, da temática urbana e industrial, de

⁵⁰Diante de uma “trajetória no subdesenvolvimento”, sujeita a periódicos recomeços e decadências cíclicas, o autor busca puxar o fio de uma “tradição”, valorizando a “Bela Época do cinema brasileiro”, a chanchada, o cinema novo, o cinema marginal, e criticando o cinema que ignorou a cultura popular e tentou se adequar aos padrões hollywoodianos (caso da Vera Cruz), e defendendo, por fim, a necessidade de sobrevivência do cinema brasileiro no contexto em que o ensaio foi publicado.

personagens burgueses e proletários, tanto na ficção como no documentário (BERNARDET, 2003, p.48).

Nesse contexto, *Brasília, contradições de uma cidade nova* se posiciona frontalmente não só contra a ditadura militar, mas também contra o discurso desenvolvimentista que tanto havia influenciado a intelectualidade de esquerda e o cinema brasileiro. Jean-Claude Bernardet (2001) conta que o filme foi encomendado por uma fabricante de máquinas de datilografar, a Olivetti, que concedeu total liberdade a ele e a Joaquim Pedro de Andrade, sendo exigido apenas que mostrassem o roteiro à empresa. O filme, no entanto, desagradou completamente a Olivetti, não só por abordar o problema das profundas desigualdades entre centro e periferia em Brasília e por criticar a ditadura militar, como também porque a única máquina de datilografar que aparece nele é da marca Remington. Os cineastas conversaram com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer no decorrer da realização do filme; Joaquim Pedro de Andrade pediu ajuda para exibir a obra, mas não contou com o apoio de Niemeyer, irritado com as críticas à utopia arquitetônica modernista (anos mais tarde ele teria dito, segundo Bernardet: “você estavam certos”). O curta-metragem chegou a ser exibido furtivamente no Festival de Brasília, sem ter sido anunciado, e, no dia seguinte, Joaquim Pedro foi orientado a não apresentar a obra à censura, pois, além de certamente não conseguir o certificado, poderia ainda enfrentar sanções mais graves da repressão.

Brasília, contradições de uma cidade nova faz claras referências a outro filme, realizado numa perfeita consonância com os ideais da utopia modernista. Lançado em 1964, ano em que João Goulart foi deposto e assumiu o general Castelo Branco através do Golpe Militar, o curta-metragem *Brasília, planejamento urbano*, de Fernando Coni Campos, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)⁵¹ (também responsável pela produção de *Fala Brasília*, lançado no último ano de atuação do instituto), é um documentário expositivo⁵² que mostra imagens da nova capital guiadas por uma narração *over* baseada no relatório do Plano Piloto escrito por Lúcio Costa (o texto que venceu o edital para a construção de Brasília). Numa entrevista concedida ao periódico *O Pasquim*, reproduzida na

⁵¹O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi criado em 1936, no governo de Getúlio Vargas, e foi o primeiro órgão oficial dedicado ao cinema no Brasil, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Tendo como mentor o antropólogo e médico Roquette-Pinto e Humberto Mauro como principal cineasta, o INCE funcionou até 1966, produzindo mais de 400 documentários: “utilizado para criar uma nova imagem do Brasil, fortaleceu os ideais da Escola Nova, movimento que defendia a modernização da sociedade através da ciência e da educação” (CARVALHAL, 2008, p.22).

⁵² Segundo Bill Nichols (2005), o modo expositivo é caracterizado pelo predomínio da “voz de deus” no filme, assim chamada por ser onisciente e descorporalizada, que fala diretamente ao espectador e apresenta imagens meramente ilustrativas, numa montagem encadeada segundo as evidências a serem mostradas para embasar a lógica argumentativa.

revista *Contracampo*, o cineasta baiano conta que este curta foi o seu primeiro filme, realizado após ter trabalhado com urbanismo, entre 1958 e 1959, no escritório de Lúcio Costa.⁵³

Cortes, curvas de níveis, essas coisas. Era o início do desenvolvimento do Plano Piloto. Havia aquele negócio de A-U: Arquitetura, Oscar Niemeyer, Urbanismo, Lúcio Costa. Era um ambiente muito eclético: discutia-se desde técnica de futebol a prolegômenos de uma possível metafísica da esperança. O Instituto Nacional de Cinema Educativo queria fazer um filme sobre Brasília. Já tinham filmado alguma coisa, e para salvar o filme, queriam uma narração do Lúcio Costa. (CAMPOS, 1974)

No presente capítulo, argumentamos que, enquanto *Brasília, planejamento urbano* apresenta um espaço esvaziado, geométrico, plenamente visível, apartado da experiência e da história, comentado por um narrador descorporalizado e onisciente, aliado a uma montagem que traça plenas correspondências entre o que é dito e o que é visto, entre o plano e a cidade, os filmes *Brasília, contradições de uma cidade nova* (que se coloca mais diretamente em contraposição ao curta de Coni Campos) e *Fala Brasília* realizam o que chamamos de *desvio pelo direto* no Cinema Novo. Dialogamos aqui tanto com as ideias de Jean-Louis Comolli propostas no ensaio *O desvio pelo direto*, quanto com o conceito debordiano de desvio, “desviado” neste trabalho (como exposto no terceiro capítulo). Passemos, primeiramente, à reflexão de Comolli.

Em *O desvio pelo direto*, Comolli (2010) defende que filmes de ficção realizados na segunda metade dos anos 1960 (entre eles *Amor louco* (1969), de Jacques Rivette, e *Faces* (1968), de John Cassavetes) foram influenciados pela emergência do cinema direto.⁵⁴ Segundo o autor, a apropriação do cinema direto pela ficção desestabiliza o cinema de representação, promovendo transformações profundas nas relações entre som e imagem, acaso e estrutura, vivido e ficcional – numa via de mão dupla, pois o cinema direto também é

⁵³Apesar do início da sua trajetória ser marcado por esse primeiro filme oficial bastante “quadrado”, o cineasta dirigiria mais tarde uma obra como *Viagem ao fim do mundo* (1968), lançado em pleno ano do AI-5, durante a intensificação da repressão no governo Costa e Silva; trata-se de um longa-metragem alegórico e ensaístico, com reflexões acerca dos regimes autoritários ao redor do mundo a partir da montagem de imagens de arquivo.

⁵⁴O “cinema direto” nomeia um movimento múltiplo de renovação do documentário, possibilitado pelo uso de câmeras 16 mm mais leves e pela gravação de som direto sincrônico, com a utilização de gravadores de fita magnética, como o Nagra. A expressão deriva das reflexões de Dziga Vertov sobre o cine-olho, ou a câmera enquanto extensão do olho humano. O termo se refere aos filmes surgidos a partir de 1958, em países como Estados Unidos (*Primary* -1960, Robert Drew), Canadá (*Les Raquetteurs* – 1958, Michel Brault e Gilles Groulx) e França (*Moi, un noir* - 1958, Jean Rouch). No entanto, alguns autores indicam distinções entre “cinema direto” e “cinema verdade” (denominação de Jean Rouch). Segundo Marcius Freire (2012), no “cinema verdade” a câmera provoca situações, coloca-se como participante declarado, interfere explicitamente na realidade; já no “cinema direto”, o cineasta almejaria a posição de um observador invisível, imergindo no real para registrar os acontecimentos “sem participar deles”, como uma “mosca na parede”.

contaminado pela ficção. Além disso, o direto produz um efeito de contraste que desmonta a representação no interior do espetáculo, de modo que “à verdade do espetáculo como artificialidade, substitui-se uma verdade do espetáculo como acontecimento” (COMOLLI, 2010, p.314). Para além de rasurar o espetáculo, o cinema direto lança-se na dimensão do vivido, e, com suas câmeras e microfones à mostra, se insere no mundo, atuando junto a personagens reais que narram e expõem as suas vidas.

Restam somente personagens: de filme e de vida, de “real” e de “ficção”. Uma nova e forte ligação une o cinema ao vivido, reúne-os e articula-os em uma só e mesma linguagem. A vida não é mais representada pelo cinema, este não é mais a imagem – o modelo – daquela. Juntos, eles dialogam e se produzem por e nessa palavra (COMOLLI, 2010, p.305).

Fala Brasília e Brasília, contradições de uma cidade nova dialogam com o cinema direto através de seu procedimento mais fundamental: a captação de som em sincronia com as imagens fora de estúdios, o que permitiu a gravação de entrevistas nas ruas e noutros espaços, sendo responsável pela emergência de vozes múltiplas no filme documentário daquele período histórico. No caso dos filmes sobre Brasília, operários e moradores pobres das periferias do Plano Piloto passam a participar das elaborações verbais pelos filmes enunciadas (o que não se dava nos institucionais e cinejornais da Novacap). Outros procedimentos e formas adensam o diálogo com o direto nesses filmes: as relações conflituosas entre som e imagem (na narração irônica do filme de Joaquim Pedro de Andrade); a ênfase no caráter construído do documentário, através da exposição do processo de filmagem (em *Fala Brasília*); a abertura do filme para o acaso (nos deslocamentos para as cidades satélites, em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, e nos diálogos entre os personagens provocados pelo filme de Nelson Pereira dos Santos).

No entanto, quando falamos aqui em desvio pelo direto não estamos nos referindo somente ao uso das técnicas e procedimentos do cinema direto por esses documentários, mas ao modo como, ao aproximar o cinema da dimensão do vivido, da experiência dos personagens na cidade, esses filmes desviam o espaço geométrico e a-histórico que se impõe sobre os corpos, tanto nos cinejornais analisados no segundo capítulo, como em um filme como *Brasília, planejamento urbano*. É através do desvio pelo direto que *Fala Brasília e Brasília, contradições de uma cidade nova* promovem complexas articulações do tempo histórico, elaboradas em conjunto com a apropriação do espaço pelos corpos daqueles que vivem na cidade. *Fala Brasília* apresenta memórias e usos inusitados dos espaços da cidade pelos personagens; pequenas histórias do cotidiano, em vez de grandes narrativas; o país do

presente no lugar da imagem do futuro; a multiplicidade de sotaques onde se idealizava a nação homogênea. *Brasília, contradições de uma cidade nova* investe nos espaços físicos e dinâmicos, no lugar do espaço geométrico e matemático, e reivindica outra utopia, outro futuro, e a construção de outra cidade-nação pelos operários, como veremos.

O capítulo realiza um vaivém temporal: começamos por *Fala Brasília* para depois recuarmos para *Brasília, planejamento urbano* (lançado dois anos antes), por considerarmos mais profícua, para a análise de *Brasília, contradições de uma cidade nova*, a contraposição com o filme de Coni Campos (cujas formas são, em nossa hipótese, desviadas pelo curta de Joaquim Pedro de Andrade).

4.2 As vozes dos candangos em *Fala Brasília*

Logo no início, *Fala Brasília* apresenta o objetivo do filme em uma cartela: “Brasília, que é um encontro dos falares regionais do português do Brasil, motivou a realização deste filme como parte de uma pesquisa dialetológica”. O filme foi realizado tomando por base a pesquisa do professor Nelson Rossi, especialista em dialetologia. O curta-metragem apresenta diálogos entre migrantes das mais diferentes partes do Brasil, especialmente do Norte e do Nordeste, conversas que giram em torno dos motivos que os levaram a Brasília e de como era a nova vida na capital. Parte-se de um método em que importam mais as interações dos personagens entre si e com a câmera, do que a relação entre o cineasta e os personagens (ao modo da dicotomia – que pode ser rompida ou ao menos questionada, no formato tradicional da entrevista - entre sujeito e objeto). *Fala Brasília* revela uma influência muito forte de *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin: estão presentes no curta-metragem temas caros a esse filme, a exemplo da rotina dos operários, a migração, a relação com a metrópole, como também, em termos de procedimentos, a ênfase nos diálogos entre os personagens, que “entrevistam” uns aos outros, e o destaque ao processo de filmagem (ao final de *Crônica de um verão*, os personagens são convidados a comentar sobre o corte do filme após uma primeira exibição; *Fala Brasília* termina com os personagens narrando como foram abordados pela equipe cinematográfica).

Nos filmes da Novacap, a palavra dos operários não tem lugar. São filmes em que o narrador, em alguns momentos, chega a assumir o papel de “porta voz” de Juscelino

Kubitschek, proferindo seus discursos, a câmera assumindo seu olhar nas imagens, como analisamos no segundo capítulo. Por outro lado, os operários nada têm a dizer. São corpos mudos, objetificados, numa relação de simbiose com as máquinas, completamente dedicados à labuta. É *Fala Brasília* que rompe com este silêncio, trazendo pela primeira vez à tona, no cinema, as experiências e a linguagem dos trabalhadores, tendo como palco o Plano Piloto. Se os filmes da Novacap reivindicavam o caráter de documento histórico e afirmavam sua “neutralidade” perante os fatos (é o caso dos cinejornais *O bandeirante* (1957) e *As primeiras imagens de Brasília* (1957), ambos de Jean Manzon, como vimos no segundo capítulo), apresentando as imagens como documentos incontestáveis e apagando as marcas do processo de filmagem, *Fala Brasília* investe em mostrar os bastidores do documentário para dar a ver o filme como construto, a filmagem como acontecimento.

No curta de Nelson Pereira dos Santos, os personagens são identificados por sua terra natal – o leiteiro não informa seus nomes, mas seu lugar de origem: Amazonas, Pará, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, etc. Os personagens e seus sotaques surgem associados ao espaço de onde vieram, como se suas falas e experiências estivessem vinculadas intrinsecamente a povos e lugares. O título que aparece no começo do filme, *Fala Brasília*, assim, sem vírgula, nos remete não a um pedido (“fala, Brasília”), mas a uma busca por um “falar” de Brasília (que são muitos), cidade que abriga tantos sotaques e modos de dizer, oriundos das mais diversas partes do país.

Ao apresentar os falares de operários das mais diversas partes do país, *Fala Brasília* fabrica uma *mise-en-scène* compartilhada, em que os personagens assumem um trânsito constante entre os lugares de entrevistadores e entrevistados. Nos diálogos feitos em dupla ou em grupo, filmados com panorâmicas ou alternâncias de planos que seguem o fluxo da conversa, o filme se abre às interações entre os personagens, tornando os intercâmbios entre eles o acontecimento decisivo da filmagem. Enquanto em um filme como *Brasília, planejamento urbano*, o narrador exprime, em seu monólogo, o discurso do planejamento, e os personagens compõem a paisagem da cidade tal como bonecos numa maquete, em *Fala Brasília* eles estão no centro da cena, participando das elaborações múltiplas pelo filme compartilhadas. Desvio pelo direto:

Com o cinema falado, era a linguagem da classe no poder e das ideologias dominantes que conquistava o cinema. Enquanto que, com o som sincronizado, é o cinema que conquista a palavra, toda a palavra, a de uns e a de outros, a dos operários e a dos patrões. (COMOLLI, 2010, p.303)

A primeira cena de *Fala Brasília* apresenta um homem, identificado através do letreiro que informa “Pará”, diante de um túnel do Eixo Rodoviário, enquanto outro homem (mais tarde identificado como sendo do Amazonas) atravessa a via, seguindo por uma linha perpendicular na direção da câmera, como um ator que atravessa o palco e vai aos poucos adentrando a cena; essa imagem se alterna com o plano feito a partir do interior de um saguão da Rodoviária. Enquanto isso, o paraense conta que veio de Belém para Brasília em 1962. De saída, o filme realiza um desvio do uso do espaço pelos personagens: lá estão eles, no lugar reservado exclusivamente para o trânsito de automóveis, onde a figura humana foi apagada na cidade; é ali que surgem contando como chegaram a Brasília. O lugar (ou não-lugar) de circulação das máquinas, onde impera o “ganhar tempo” (a aceleração do tempo inscrita no próprio espaço da cidade), é agora o espaço percorrido a pé, onde se narram memórias.



Diante da Rodoviária de Brasília, o paraense e o amazonense conversam sobre a saudade que eles têm do peixe que é preparado no Norte e a semelhança entre uma cidade do Amazonas e a forma de um presépio. Não por acaso, um filme que aborda a migração começa num espaço de chegada e de partida em Brasília. Na cena seguinte, o amazonense e o paraense conversam num campo/contracampo, a câmera enquadrando seus rostos e tendo ao fundo o Teatro Nacional ainda em construção. O amazonense afirma que “o engenheiro”, ao projetar os edifícios com pilotis, copiou os modelos das casas de sua cidade, construídas em cima de pedaços de pau. O personagem encontra semelhanças entre as construções feitas em pilotis, para facilitar a livre circulação pelo chão, e as palafitas erguidas em regiões alagadiças. O plano enquadra o amazonense e o Teatro Nacional de modo a forjar a sugestão de relação entre o monumento arquitetônico moderno em construção e uma casa humilde. O paraense relata que, no Pará, trabalhava durante o dia e estudava à noite, já em Brasília “não

há condições de estudo”, pois o salário, apesar de ser mais alto, “não dá para passar” devido aos gastos. O amazonense conclui que o que os leva a Brasília é a falta de oportunidades de trabalho na terra de origem, então “o lugar ideal é Brasília”. Nesta cena, a partir da centralidade concedida à fala dos migrantes, o filme insinua relações entre o monumento e as construções precárias, entre o Brasil do futuro e o país “subdesenvolvido”, entre as edificações erguidas numa projeção de ruptura com o presente e as memórias dos sujeitos que empregaram seus braços para erguê-las.



A cena seguinte se passa na Rodoviária, onde vários migrantes contam sobre os motivos que os levaram à nova capital. O alagoano conta que chegou a Brasília no ano de 1959 e que trabalhava 17 horas por dia; o cearense diz que ganhava uma mixaria com sua profissão de mecânico; o pernambucano afirma que na terra natal a sua profissão era “roça”. O êxodo rural e a exploração dos operários na cidade são trabalhados através da narração das histórias de vida e do cotidiano pelos personagens, sem generalizações; não há totalizações por uma “voz do saber”, que “(...) dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p.17), tal como no modelo sociológico produzido em outro filme que aborda a migração, lançado um ano antes, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

O pernambucano pergunta a um homem de Natal se ele veio para Brasília no pau de arara, e, quando o potiguar responde que veio de carro, o pernambucano insiste: “então pau de arara né?”. O homem potiguar declara que prefere morar em Brasília a viver no Rio Grande do Norte trabalhando como agricultor. Tanto em *Fala Brasília* como em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, a Rodoviária é acionada como lugar de encontro entre migrantes na capital, espaço de conexão entre a nova cidade e a memória de outras partes do país, seja por meio dos diálogos esboçados no filme de Nelson Pereira, seja através dos olhares lançados para a câmera no filme de Joaquim Pedro.



Dois homens conversam junto a um carro estacionado na Praça dos Três Poderes, e vemos o Congresso Nacional ao fundo do quadro. Um homem do Espírito Santo, vestindo um capacete de operário, diz que morreram “umas oito pessoas”, porém a sua fala é descontextualizada; um mineiro diz que “não aconteceu nada e são coisas da vida mesmo”. Uma mulher, logo ao lado deles, junto ao carro, é identificada como sendo da Guanabara (território existente de 1960 a 1975, mais tarde integrado ao Rio de Janeiro). Ela conta que está em Brasília há três anos e meio e sonha em ter um salão próprio: “Estou bastante satisfeita desde que cheguei aqui, tive muita recompensa mesmo. Achei uma cidade formidável, em vista do pouco tempo em que foi construída”. Diante desta cena, em que mal se consegue ouvir os relatos dos operários sobre mortes (no caminho para Brasília? na construção?), perguntamo-nos sobre as razões que levaram a montagem do filme a apresentar de modo fragmentado e ininteligível relatos aparentemente mais graves: possivelmente, a censura. Lembremos que o filme foi lançado um ano após as demissões em massa de professores do curso de Cinema da UnB, e que a memória dos operários sobre violências sofridas na época da construção da cidade poderia ser caracterizada como um “tema comunista”. Enquanto *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, aborda abertamente a truculência da Guarda Especial de Brasília (GEB) e as mortes de operários na construção da capital federal (incluindo na montagem uma pergunta feita por Perseghini, que questiona se poderia falar acerca do massacre dos trabalhadores na Pacheco Fernandes), já *Fala Brasília* apresenta depoimentos aparentemente desfigurados pela censura – o contexto político evidentemente influenciando as obras (o filme de Vladimir Carvalho foi lançado em

tempos de abertura política, enquanto *Fala Brasília* foi filmado em meios às turbulências na UnB e exibido ainda nos primeiros anos da ditadura militar).

Também na Praça dos Três Poderes é filmado um diálogo entre homens do Mato Grosso, Paraná, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O gaúcho diz que “Brasília é uma grande cidade, é uma ideia extraordinária, a mais moderna capital”. Numa escada rolante da Rodoviária, uma mulher de Goiás e um homem de Minas Gerais conversam, e a goiana afirma que “Brasília é melhor que Goiás”. Em *Fala Brasília*, por mais que os migrantes reclamem das condições de trabalho, dos salários, e relembrem com saudade da terra natal, há, por outro lado, sentimentos de pertença à capital e uma postura afirmativa diante da nova vida. Há até mesmo certa adesão ao discurso desenvolvimentista, quando se fala na “mais moderna capital”. *Fala Brasília* entrevista os operários da cidade, mas em nenhum momento os apresenta nos lugares onde de fato residem, limitando-se a mostrá-los em espaços públicos do Plano Piloto. A existência das cidades satélites é lembrada numa conversa entre o amazonense e o paraense diante da Rodoviária, quando o amazonense afirma que sua cidade natal era mais populosa do que Taguatinga. E também quando o paraense diz, com o Teatro Nacional ao fundo do quadro, que no Pará ele trabalhava mais, porém demorava menos para chegar ao trabalho. Apesar dessas referências, o filme jamais segue até as cidades satélites, e, apesar da diversidade de sotaques e personagens vindos de várias regiões, a única Brasília que vemos é aquela do Plano Piloto.



Ao final do filme, a câmera mostra os personagens na Concha Acústica de Brasília. O cenário, com um palco ao centro cercado pelo espaço da plateia (onde os personagens aparecem sentados), forja uma relação entre a cidade e o teatro, entre personagens e espectador. Eles falam sobre o processo de realização do filme: a goiana conta envergonhada que primeiro eles lhe deram um gravador, “mas na Rodoviária eu falei muito mal”; o paraense relata que foi abordado por uma equipe da universidade e convidado a fazer parte do filme; o pernambucano comenta que trabalha na universidade, no Bloco I; a cabelereira afirma que o filme é sobre os modos de falar de várias partes do Brasil. Nesta cena, o que ganha força não são os diálogos entre os personagens, mas o jogo de olhares entre eles diante da câmera, sentados na plateia, como espectadores uns dos outros. Há uma série de planos em que os personagens pronunciam palavras variadas olhando para a câmera: “cobra, macaco, peixe...”. Por fim, um plano os filma sobre o palco, abrindo-se em *zoom out*, e eles descem as escadas diante do auditório vazio – mais parecem atores que se despedem da peça de teatro encenada para o “grande público”. Se, nas outras cenas, os personagens dialogavam aparentemente sem interferência da equipe de filmagem, num trânsito constante entre entrevistadores e entrevistados, sem que o cineasta tomasse corpo ou palavra, aqui a cena se dobra sobre si mesma. Revela-se o artifício, mostra-se que a *mise-en-scène* é compartilhada com aqueles que estão detrás da câmera. A cidade surge como cenário, os personagens como (não) atores de um espetáculo. As cortinas se fecham, por fim.

4.2 O espaço atemporal em *Brasília, planejamento urbano*

Brasília, planejamento urbano é marcado pela influência das sinfonias urbanas⁵⁵ das primeiras décadas do século XX. Suas imagens são acompanhadas pela música composta

⁵⁵As sinfonias urbanas foram um gênero profícuo nos anos 20 do século passado, com filmes como *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Douro, fauna fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lusting, entre outros. Esses filmes apresentavam uma montagem fragmentária de planos da metrópole sob o ritmo das sinfonias, caracterizados pelo virtuosismo plástico e pelo lirismo das imagens que transmitiam a experiência urbana acelerada nas grandes cidades. Sobre as sinfonias urbanas, José Ignácio Lorente escreve que o cinema “(...) atualiza um olho variável, suscetível de mover-se através de uma complexa e heterogênea decupagem e de uma organização de materiais fílmicos que pode funcionar tanto sob a chave da continuidade, como entregar-se à justaposição, à digressão, ao choque e à atração, ao sonho e à introspecção. Este sujeito onividente é o sujeito do cinema, o sujeito da modernidade” (2003, p.58, tradução nossa).

especialmente para a inauguração da nova capital: *Brasília, sinfonia da alvorada*, com música de Antônio Carlos Jobim e texto de Vinícius de Moraes (dividida nas partes *O planalto deserto*, *O homem*, *A chegada dos candangos*, *O trabalho e a construção* e *Coral*). O curta apresenta imagens aéreas do eixo monumental, como também *travellings* e panorâmicas feitas do ponto de vista de um avião ou de um automóvel, que percorrem as largas avenidas do eixo rodoviário, formando quadros geométricos onde as linhas paralelas e diagonais ganham destaque, geralmente com um ou dois pontos de fuga que oferecem profundidade de campo num espaço que dá a ver o equilíbrio onde o movimento é uma invariante. Segundo Deleuze (1983), os quadros são geométricos ou físicos: nos quadros geométricos, os limites são matemáticos e fixam as condições à existência dos corpos; já nos quadros físicos, os limites são dinâmicos, ou seja, se estendem até onde vai a potência dos corpos em movimento. No filme, o espaço de Brasília, tal como concebida pelos arquitetos, se impõe sobre o modo de vida dos seus habitantes.

Brasília, planejamento urbano se inicia com imagens aéreas do cerrado, em planos cada vez mais próximos da mata, enquanto o narrador afirma: “Plantada no deserto, Brasília não é a decorrência de um plano regional, mas a causa dele. A sua fundação é o que dará ensejo ao desenvolvimento planejado da região. Trata-se da tradição de um gesto ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”.

Nessas imagens, o cerrado surge como ícone da natureza virgem, espaço sem passado onde se constrói uma nova cidade sobre o nada: a voz masculina tem uma presença de porta voz de um discurso onipotente, verbo capaz de criar o mundo tal como Deus, ao dizer “faça-se a luz”. Inicia-se a música *Brasília, sinfonia da alvorada*, ecoa a vitória de uma força criadora.⁵⁶ A narração prossegue sobre as imagens da mata e o desenho de uma cruz, e afirma: “nasceu do gesto primário de quem assume um lugar e dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”, o que produz a associação entre o ícone cristão e o próprio traçado do planejamento urbano.

Nessa introdução, o filme articula o paradoxo de um tempo histórico atemporal, vinculando de forma metafórica a construção de Brasília no Planalto Central ao “descobrimento” do Brasil – termo que ignora todo o violento processo colonizador e apaga a história daqueles que aqui estavam antes.

⁵⁶ Segundo Michel Chion, um dos poderes atribuídos ao som é o poder gerador: “desde Yahveh, que proferiu o mundo, até o mito de Anfión, que construiu as muralhas de Tebas tocando flauta e lira, religiões e lendas têm difundido que a voz é o que faz surgir, inaugura, instaura ou fecunda, e o som musical tem uma força criadora” (CHION, 1999 p.171).

(...) Ainda que o empreendimento da construção da nova capital tenha devastado a vegetação e os riachos do cerrado, assim como as construções das rodovias que a ligariam ao resto do país acabaram por criar inúmeros conflitos com os povos que habitavam, originalmente, esses espaços, as imagens e os discursos que compunham o projeto associavam a imposição do homem sobre a natureza ou da civilização sobre a vida selvagem enquanto sinônimos da modernização e do progresso (SERRAT, 2016, p.58).

A seguir, o filme apresenta um *travelling* do ponto de vista de um carro atravessando um túnel no eixo rodoviário, seguido por uma montagem de fotografias fragmentárias de placas de trânsito, semáforo, carros e pessoas nas ruas de diferentes cidades, acompanhados por ruídos de buzinas que transmitem a impressão de um caos urbano. Após a montagem de fotografias, o documentário volta a mostrar *travellings* pelo eixo rodoviário, enquanto o narrador elogia o tráfego de Brasília, onde há áreas exclusivas para a circulação dos automóveis (“assim foi dado ao motorista da cidade todas as vantagens do motorista de estrada: tráfego desimpedido e contínuo”) e os pedestres têm o uso livre do chão. A montagem de fotografias, assim, serve para comparar a realidade de metrópoles caóticas com a minuciosa organização da nova capital. Enquanto transcorrem os *travellings* pelo Eixo Rodoviário, o narrador elogia o trânsito na capital.

A recorrência dos planos feitos a partir de carros atravessando o Eixo Rodoviário e diante das superquadras evidencia um cruzamento entre a estética do filme e os princípios da técnica urbanística que fundamentaram a construção do espaço de Brasília, cidade completamente voltada para a circulação dos automóveis, onde deslocar-se mais rapidamente para o trabalho através das vias importa mais do que os encontros entre os passantes nas ruas.



Sobre o desenho de uma “cruz arqueada”, o narrador comenta que “a cidade é formada por dois eixos: o monumental leste e oeste, e o rodoviário norte e sul”. Ele comenta que o endereço de Brasília é identificado a partir da localização, de acordo com as coordenadas dos eixos. *Brasília, planejamento urbano* traz imagens aéreas enquanto a voz *over* apresenta

didaticamente o eixo monumental através de uma plena correspondência entre imagens e palavras: “Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios, este é o eixo monumental, nele localizou-se a parte administrativa da nova capital”. Esses enquadramentos dão a ver a cidade como uma maquete disposta ao olhar de um observador onisciente e onividente, “desencarnado” na voz do narrador. Nisto reside o pacto entre a forma fílmica e a utopia arquitetônica, que cria uma cidade unívoca, submetida a um olhar totalizante e ao controle. A identidade entre a utopia arquitetônica e a cidade é tamanha que, numa cena, após o narrador explicar didaticamente as coordenadas do Plano Piloto (a forma do avião, as pontas das asas indicando norte (N) e sul (S), o centro do avião com as pontas indicando leste (L) e oeste (W), realiza-se uma fusão entre o desenho do projeto e as imagens aéreas do próprio Plano Piloto, numa assimilação entre a “imagem” e a “realidade”.

Na sequência da apresentação do eixo monumental, há certa ambiguidade, pois apesar de lançar um filme oficial no ano do Golpe Militar, o cineasta Fernando Coni Campos inscreveu no curta-metragem fagulhas de resistência e crítica ao avanço do autoritarismo. As pombas atravessam o pombal ao som do tilintar da sinfonia, então o narrador expõe o conjunto destinado aos poderes fundamentais, enquanto mostra planos efêmeros dos edifícios da Praça dos Três Poderes (que teria a forma de um triângulo equilátero, segundo a narração). Nessas imagens a sucessão dos enquadramentos metaforiza a forma do triângulo equilátero (plano frontal que valoriza a altura do Congresso Nacional, seguido de planos diagonais do Palácio da Justiça e do Palácio do Governo, como se fossem os vértices da base do triângulo). Um desses planos mostra um soldado sozinho ao longe e em frente a uma semiesfera do Congresso, seguido pela imagem de um soldado em primeiro plano olhando para pessoas subindo na semiesfera, enquanto toca o trecho *O planalto deserto*, da música *Brasília, sinfonia da metrópole*. A presença marcante do soldado diante do povo nessa sequência nos remete a uma contestação, de forma muito sutil, ao que previa a estrutura arquitetônica da Praça dos Três Poderes (em que o Congresso ganha proeminência acima do governo, do poder executivo, no espaço), e traz referências à ascensão do fascismo. No entanto, para além desta imagem, o filme parece desconsiderar o seu momento histórico, apresentando Brasília como a cidade do futuro, “para fora do presente” em que estava inserida, tempo de início da ditadura militar e de grandes desigualdades sociais.



A cena em que *Brasília, planejamento urbano* se dedica à Rodoviária de Brasília praticamente não mostra aqueles que percorrem a plataforma, restringindo-se a uma descrição distanciada do espaço. As pessoas aparecem em planos onde mal podemos ver seus rostos: são panorâmicas atravessando o espaço, enquanto o narrador fala de forma detalhada sobre a área. Nalguns planos, vemos apenas ônibus, nenhuma figura humana. Ao final desta cena, o narrador comenta que “o sistema de mão única obriga os ônibus a uma volta num ou noutro sentido, o que permite ao viajante uma última vista do Eixo Monumental antes de entrar no Eixo Rodoviário”. A câmera mostra o ônibus atravessando a via com o Congresso e a Esplanada dos Ministérios ao fundo, numa cena em que até mesmo o olhar é premeditado pelo planejamento: é preciso atravessar tal espaço para ver tal lugar, não há escolha possível, e a este olhar o filme demonstra plena adesão.



No percurso pelas superquadras, a câmera atravessa as ruas em movimento (fazendo primeiro um *travelling* para frente, depois uma panorâmica para trás, seguida de um *travelling* para trás). O narrador explica, enquanto surgem imagens de prédios largos e área verde:

Superquadra é um quadrilátero de 240 por 240 metros, rodeado por uma área arborizada de 20 metros de largura. Dentro das superquadras, os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo, porém, a dois princípios gerais: gabarito máximo de seis pavimentos, mais piloti e separação do tráfego de pedestres.

Brasília, planejamento urbano apresenta planos de crianças brincando num parque, e também de um carro fazendo uma curva, e em seguida um pedestre adentra no quadro caminhando pela rua: em ambos os casos, a câmera faz uma panorâmica para acompanhar o movimento do automóvel e do pedestre, transmitindo, por meio da harmonia entre o movimento dos corpos e o da câmera, a plenitude de um tráfego tranquilo por onde as pessoas circulam livremente e os carros estão livres de engarrafamentos. As superquadras são apresentadas pelo narrador e por esses enquadramentos como se o espaço e o modo de vida dos habitantes de Brasília se adequassem plenamente aos cálculos e objetivos idealizados pela utopia arquitetônica, como se um novo mundo pudesse ser criado por uma arquitetura que transforma o espaço para além do tempo (pois o tempo elaborado é de um futuro já presente). Há uma cena que mostra o interior do apartamento de uma superquadra, onde vemos mulheres de classe média; um plano faz uma panorâmica da janela para a parede, em que está fixado um quadro com Lampião, numa referência ao Nordeste, de onde vieram tantos dos habitantes de Brasília. Contudo, a presença dos migrantes nordestinos no espaço da cidade é ignorada.

O filme mostra planos de pessoas tomando banho de piscina e na beira do Lago Paranoá, criado artificialmente para melhorar a umidade do ar. Os últimos planos do filme são um *travelling* do ponto de vista do Lago Paranoá, seguido por um plano frontal do Palácio da Alvorada, enquanto a voz afirma: “Assim, Brasília foi concebida não como simples organismo capaz de satisfazer sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer. Não apenas como *urbes*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital”. A natureza virgem do cerrado a ser desbravado, que aparecia nos planos iniciais, dá lugar a uma natureza criada pelo homem, piscinas e lago artificial, numa sequência final que celebra a capacidade do ser humano de transformar o meio em que vive. No último plano, o Palácio da Alvorada surge como símbolo de uma harmonia entre a residência onde habitam representantes dos poderes instituídos e as residências dos moradores da cidade, entre a morada do presidente e os lares daqueles que vivem na capital.

4.3 Do planejamento às contradições

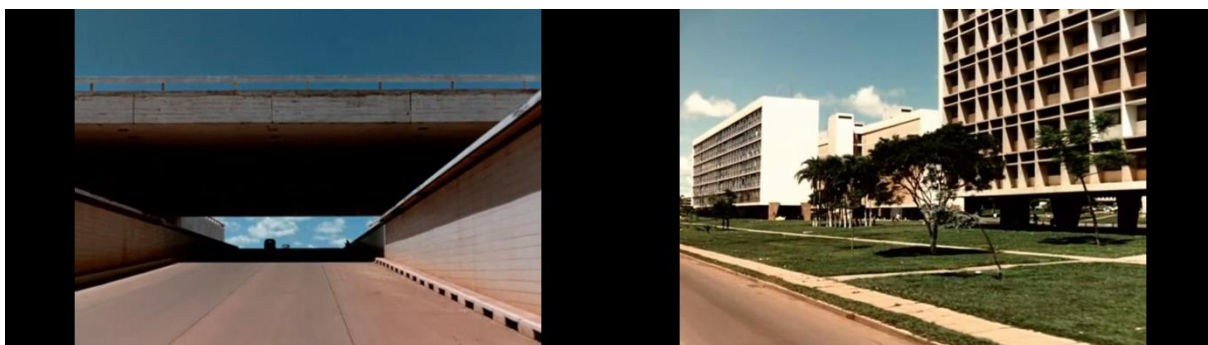


Brasília, contradições de uma cidade nova começa com uma montagem de fotografias ao som da música *Invocação em defesa da pátria*, da Orquestra Nacional de Radiodifusão. As fotografias surgem na seguinte sequência: mapa do Brasil com Brasília ao centro, com linhas que a ligam a todos os estados do país; Congresso Nacional, muro, estrutura de uma construção, crianças brincando num parque, Palácio da Alvorada, operários numa construção, imagem em *plongée* do povo, e, por fim, uma fotografia mostra um soldado em primeiro plano olhando para pessoas subindo numa semiesfera do Congresso Nacional ao fundo do quadro. A utilização da música ufanista e das imagens com clichês próprios do discurso oficial (os monumentos, a imagem da vida familiar e feliz, a multidão) compõem uma abertura que poderia ser aquela de qualquer filme oficial, numa exaltação de Brasília como ícone do nacionalismo e do desenvolvimento. A última fotografia é muito semelhante ao plano do soldado diante do povo no Congresso que integra sequência analisada anteriormente, presente no filme *Brasília, planejamento urbano*. De saída, o documentário de Joaquim Pedro de Andrade recupera a imagem que, naquele filme, configurava apenas uma centelha de crítica ao autoritarismo em meio a um trabalho institucional, marcado pela exaltação da utopia modernista – em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, o fascismo é o principal alvo de enfrentamento do filme. Como veremos adiante, a sequência inicial do documentário traz muitas semelhanças com o curta de Coni Campos, sugerindo um *falso filme oficial* que rompe o pacto inicial feito com o espectador no decorrer da obra.

Após a montagem de fotografias, *Brasília, contradições de uma cidade nova* apresenta imagens a partir de um carro atravessando túneis no eixo rodoviário, enquanto a voz *over* de Ferreira Gullar descreve a configuração da capital, e informa: “a estrutura de Brasília é formada por dois grandes eixos que se cruzam em ângulo reto: o eixo rodoviário e o eixo

monumental. O traçado da cidade usa os princípios da técnica rodoviária que foram aplicados à técnica urbanística”. O filme mostra imagens aéreas do eixo rodoviário e a câmera faz *travellings* e panorâmicas pela superquadra, tudo ao som da música *Trois Gymnopédies*, de Erik Satie, enquanto o narrador informa sobre a separação entre tráfego de pedestres e de veículos. Embora carregue certa melancolia, a música de Satie confere placidez aos movimentos de câmera pela cidade, reforçando um equilíbrio das formas do espaço descrito didaticamente pelo narrador, que enfatiza de maneira entusiasta a homogeneização do espaço.

Estendem-se em sequência contínua as grandes quadras residenciais emolduradas por uma larga cinta arborizada; dentro dessas superquadras, os blocos de apartamentos podem dispor-se de maneira variada, obedecendo, porém, ao gabarito máximo uniforme de seis pavimentos sobre pilotis.



O narrador destaca que as lojas de bairro têm duas frentes, uma voltada para o estacionamento, outra para as quadras privativas dos pedestres, enquanto a câmera passeia pelo interior de uma barbearia até a janela que se abre para a área verde. Ele elogia a vida comunitária nas superquadras, “o reino da vida familiar confortável”. Os princípios formais são muito semelhantes aos de *Brasília, planejamento urbano*: enquadramentos, movimentos de câmera, espaços e “situação” (crianças no parque) se assemelham. Outra similaridade é o narrador descorporalizado que tudo sabe e tudo vê, e descreve minuciosamente a estrutura do Plano Piloto ao som de música clássica (mesmo que distinta, numa ambiguidade entre melancolia e sofisticação ao ser confrontada com as imagens da cidade). Os planos apresentam um espaço geométrico e um saber totalizante que se impõem sobre os corpos dos personagens.

No entanto, a narração rompe o pacto estabelecido inicialmente, evidenciando que não se trata de um filme oficial. Numa sequência que mostra imagens da piscina de um clube repleto de pessoas, e também planos de uma igreja onde uma missa está sendo celebrada, o narrador afirma que no estágio atual da cidade poucas unidades estão completas, e

complementa: “Em Brasília, é frequente o conflito entre arquitetura e ornamentação, entre a concepção do arquiteto e o gosto do morador”. A narração é interrompida por uma voz presente em cena, trata-se da voz do padre celebrando a missa, numa fala rápida e abrupta: “para a distribuição dessas mortes”. Noutra sequência, o filme mostra um cemitério pobre com túmulos no chão batido, onde acontece um enterro de um caixão numa cova aberta por dois operários, seguido pelo cortejo de quatro mulheres de luto, enquanto o narrador relata, numa citação irônica do relatório do Plano Piloto, de Lúcio Costa (o mesmo relatório que serviu de base para a elaboração de *Brasília, planejamento urbano* é ironizado no filme de Joaquim Pedro):

Longe desse bulício estão os cemitérios situados dos dois lados do eixo rodoviário. Essa localização evita os cortejos através da travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa. Tudo desprovido de qualquer ostentação.

Além de romper com o discurso utópico e urbanístico do início do filme ao se atentar para o conflito entre “a concepção do arquiteto e o gosto do morador”, a interrupção da narração com a misteriosa frase do padre acerca dos mortos, como também a ironia da voz *over* ao falar de um cemitério precário como sendo feito “à maneira inglesa”, sugerem uma crítica ambígua, em tempos de censura, ao modernismo arquitetônico que ergueu uma cidade à custa das mortes de muitos candangos que trabalhavam em condições de exploração. No relatório de Lúcio Costa está escrita a seguinte observação:

Os cemitérios, localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial, evitam aos cortejos a travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação. (COSTA, 1991 p.32).

Essa mudança no teor da narração é o que promove o desvio dos planos com ilustrações didáticas sobre a estrutura do Plano Piloto, muito similares àqueles de *Brasília, planejamento urbano*. O desvio restitui a morte, o passado esquecido e os conflitos ao Plano.

Um *travelling* percorre o Lago do Paranoá enquanto o narrador informa que “o grande lago artificial aumenta o grau de umidade do clima seco do Planalto”. Ele afirma que Brasília foi construída não apenas para ser uma cidade moderna, mas para ser a capital do país. Numa sequência bastante ousada para um filme realizado em plena ditadura militar, *Brasília, contradições de uma cidade nova* apresenta imagens do interior do Palácio da Alvorada, enquanto o narrador afirma: “apesar de seu desenho novo e original, segue o mesmo princípio

arquitetônico de uma casa grande brasileira, com varanda em volta e capela lateral. Desde sua inauguração, teve vários moradores”. Em seguida, o curta mostra fotografias e notícias de jornal envolvendo os presidentes da República até então, ao som de uma música com ruídos de pássaros: foto de Juscelino Kubitschek, imagem de JK ao lado de Jânio Quadros (a manchete informa que JK se preparava para a transmissão do seu cargo para Jânio); foto de Jânio ao lado de Che Guevara num jornal (a notícia informa que “o período de Jânio começou sob maciça aprovação e terminou com uma lacônica mensagem de renúncia no Congresso”); *zoom* numa imagem de João Goulart rodeado por militares; foto de militares em posição de continência para Castelo Branco, que olha para a lente; imagem de jornal com o ditador Costa e Silva. Essa sequência de fotografias perfaz uma síntese de todo o processo de desmonte do projeto nacional-desenvolvimentista de JK, que culminou, após as saídas de Jânio e Jango, no autoritarismo da ditadura militar.

Ao final desta sequência, a câmera se movimenta em torno da estátua de uma cabeça sobre uma mesa, numa alusão às “cabeças cortadas” após o Golpe Militar (que envolveu, além da deposição de João Goulart, a perda do mandato e o exílio de diversos políticos); enquanto isto, o narrador comenta que “sete anos depois de inaugurada, Brasília tem mais de 300 mil habitantes. Desses, cerca de 40 mil são funcionários públicos. Para os mais graduados, apesar do conforto de suas residências, Brasília ainda é apenas um lugar de trabalho distante e inconveniente”. Diferente de *Brasília, planejamento urbano*, em que havia harmonia entre as áreas residenciais do Plano Piloto e a residência do presidente da República, em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, a separação entre Palácio da Alvorada e cidades satélites evidencia as profundas assimetrias entre centro e periferia.

A sequência seguinte apresenta uma entrevista com Athos Bulcão realizada em seu escritório, montada junto a entrevistas com moradores do Plano Piloto e da periferia, além de entrevistas com os alunos da Universidade de Brasília a respeito da situação caótica da instituição após as demissões em massa dos professores. A câmera se aproxima de Athos Bulcão junto a Joaquim Pedro de Andrade, que segura um microfone, e o artista plástico conta que veio a Brasília junto com seu amigo Niemeyer para realizar um trabalho de integração arquitetônica; a voz do narrador se sobrepõe à do entrevistado, e ele afirma que “a maior parte dos intelectuais que afluíram a Brasília, atraídos pelo vulto do empreendimento humano e artístico, deixou a cidade depois que 230 professores se demitiram da universidade durante a crise ocorrida em 1965”. A câmera adentra num apartamento de classe média, onde Joaquim Pedro entrevista um casal de idosos. O narrador explica que os funcionários públicos

deveriam conviver numa mesma área de vizinhança, segundo três padrões econômicos distintos, e “conforme o plano, a cidade não seria dividida em bairros ricos e bairros pobres, haveria integração, em vez de discriminação, o que não houve”. Um plano mostra uma mulher junto a uma mesa de passar e olhando para a câmera, que segue na direção da sala onde há uma mulher, um homem e quatro crianças, numa casa pobre nalguma cidade satélite. O narrador informa que os homens haviam chegado sozinhos a Brasília para trabalhar, e hoje vivem com famílias numerosas. Na UnB, os estudantes se aglomeram num corredor, onde afirmam estar desorientados, sem saber o que fazer diante da atual situação. Ao que a voz de Ferreira Gullar afirma diante de um quadro com a imagem de Niemeyer na UnB: “a Universidade de Brasília, que foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior no Brasil, e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras”.

Esta sequência sintetiza as contradições da arquitetura moderna, adentrando nos lares do funcionalismo público e dos operários para apontar as assimetrias entre Plano Piloto e cidades satélites, e colocando em discussão a crise na UnB, de modo a traçar relações entre o fracasso social e também cultural do projeto desenvolvimentista. Como o problema da UnB era um problema do cinema nacional (ambos inseridos na questão da produção intelectual em tempos sombrios), o que está em questão é também a dificuldade de realizar filmes em meio às adversidades características de um país “subdesenvolvido”, e também a dificuldade de contribuir para a transformação da dura realidade dos operários. As desventuras da utopia da arquitetura moderna se tornam metáfora da utopia do próprio cinema moderno. Em seu livro *O cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier (2001)⁵⁷ argumenta que o Cinema Novo dialogou tanto com as vanguardas europeias do início do século XX, quanto com o Modernismo (das décadas de 1920 e 1930) no Brasil, que elaborou uma versão nacionalista, galgada pela cultura popular (o que é evidente em outro filme de Joaquim Pedro, *Macunaíma* (1969), que apresenta, em sua leitura da obra de Mário de Andrade, influência das pinturas de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti em sua direção de arte). O “moderno” representava um esforço de conquistar uma estética própria e um cinema de autor que rompesse com os

⁵⁷ Segundo Ismail Xavier, “era o momento em que, no Brasil, há um deslocamento fundamental nas posições nacionalistas, quando se passa de uma forma mais amena de entender a questão do atraso econômico para uma forma mais radical, que cobra ações urgentes na esfera política. A consciência amena do atraso, correlata à ideia de “país do futuro”, teve vigência até a Segunda Guerra e estava associada a um nacionalismo ufanista e ornamental, de elite ou popular; a consciência catastrófica do atraso, correlata à ideia de país subdesenvolvido que pede mudanças na estrutura econômica, urgentes medidas práticas para superar a miséria, ganhou mais força depois da Segunda Guerra Mundial e se tornou mais nítida a partir dos anos 1950” (XAVIER, 2001, p.26).

esquemas industriais, retirando a produção de filmes nacionais do “atraso” (em termos de dependência mimética das formas fílmicas convencionais, praticadas nos países centrais). Neste contexto, a arquitetura moderna materializa as contradições entre a arte moderna e o país “subdesenvolvido”, aludindo às dificuldades tanto do arquiteto quanto do autor de cinema de colocar em prática as suas utopias.



Brasília, contradições de uma cidade nova segue do espaço da universidade para a Rodoviária, como se buscasse, a um só tempo, realizar a conexão e apontar o abismo entre os intelectuais e o povo. A sequência começa com a câmera acompanhando um homem vestindo um chapéu de couro que desce uma escada rolante, enquanto a voz declara: “Para a maioria dos seus habitantes, Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites do Plano”. O filme mostra várias imagens de grandes filas na rodoviária, em que os personagens olham diretamente para a câmera, ao som da música *Viramundo*, na voz de Maria Bethânia. A sequência termina com o plano do ônibus percorrendo a avenida em frente ao eixo monumental, muito semelhante àquele de *Brasília, planejamento urbano*: vemos a Catedral, a Esplanada dos Ministérios e o Congresso Nacional ao fundo do quadro, enquanto ouvimos Maria Bethânia cantar versos como “ser virado pelo mundo, que virou com certidão, ainda viro este mundo, em festa, trabalho e pão”. A operação de desvio do filme de Joaquim Pedro de Andrade transforma a rodoviária (que era descrita em *Brasília, planejamento urbano* apenas a partir de seu caráter funcional e sem interagir com os personagens) num espaço de ligação na exclusão (entre Plano Piloto e cidades satélites, entre Brasília e o Nordeste). As expressões dos sujeitos filmados mirando a câmera sugerem a emergência de possibilidades de engajamento e de transformação social.

Brasília, contradições de uma cidade nova progressivamente se afasta de uma montagem que apresenta plenas correspondências entre o planejamento arquitetônico e a

realidade da capital, para mostrar, em seguida, imagens como essas da Rodoviária, feitas com câmera na mão. A ligação entre o ônibus saindo da Rodoviária e o *travelling* numa rua de uma cidade satélite repleta de pequenas casas uniformes sintetiza, em imagens, a viagem que o próprio filme realiza entre o Plano Piloto e a periferia (universo ausente tanto de um filme como *Brasília, planejamento urbano*, como de *Fala Brasília*); o narrador afirma que “ao fim de uma viagem que dura em média três horas, os operários chegam ao lugar onde residem”. Passamos da estética de filme oficial, em que o narrador e a câmera exaltam o esteticismo e a harmonia social da arquitetura moderna, para o filme que busca se aproximar da experiência dos trabalhadores que transitam entre o Plano Piloto e as cidades satélites.



O filme apresenta ainda imagens em câmera na mão numa feira e pelas ruas de uma cidade satélite pobre e desorganizada, onde moram os operários que construíram a capital e que nela trabalham. Os planos mostram as bancas dos feirantes onde se vendem carnes, revistas, aparelhos eletrônicos, verduras, panelas, ao som de sanfona e de um cantador. O narrador comenta que “vindos de várias regiões brasileiras, principalmente do Nordeste, esses homens trouxeram consigo os hábitos e a cultura do seu lugar de origem”. A cena termina com a câmera se aproximando de um homem de chapéu que folheia um jornal e reluta entre olhar ou não para a objetiva. A câmera aqui é um corpo inserido no mundo: o cineasta não apenas filma, mas também é visto, observado. Cinema que toma corpo na cidade: os quadros passam de geométricos a físicos, com “uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens, e dos objetos que o preenchem” (DELEUZE, 1983, p.19).

Numa sequência, Joaquim Pedro entrevista três operários. Um deles relata que as empresas registram os trabalhadores em várias firmas para que eles sejam demitidos antes de completar 90 dias de trabalho. Ele conta que ajudou a construir o Hospital do IAPI. Outro operário relata que veio da Paraíba para Taguatinga em busca de emprego, “na minha terra eu

não era empregado e aqui sou”. Uma mulher no corredor de uma casa olha para a câmera, depois segue para os quartos com várias crianças empilhadas em bicamas. Vemos um amontoado de casas numa invasão, e depois os operários trabalhando numa obra. O narrador informa que “na época da construção, o imigrante ganhava cinco vezes mais do que no norte, e duas vezes mais do que no Rio ou São Paulo”. O cineasta entrevista uma mulher sentada na frente de um barraco; ela conta que os basculantes levavam as coisas das pessoas despejadas: “os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata, fizemos fogo, faziam fogueiras aqui pra poder conseguir armar os barracos que ficou pessoas aqui no relento; uma época fria, que morreu crianças aqui de frio, e morreu adulto também”. *Brasília, contradições de uma cidade nova* elabora oposições claras entre Plano Piloto e cidade satélite, entre espaço cartesiano e expansão desordenada, entre a utopia e o “Brasil real”, construídas a partir do desvio da estética de *Brasília, planejamento urbano*, seguindo na direção de um cinema que se faz no corpo a corpo com o mundo. É a palavra dos operários e o olhar que eles lançam para a câmera que historiciza a cidade, abrindo a possibilidade de se escrever outra história.

Um plano enquadra crianças, mulheres e homens reunidos num ponto de ônibus olhando para a câmera. A composição do quadro lembra uma pintura de Tarsila Amaral, *Operários* (1933), que retrata migrantes que saíram da zona rural para ir trabalhar em fábricas situadas em metrópoles – a influência da pintura de Tarsila se faz sentir, sobretudo, na insistência do filme nos retratos dos operários olhando para a câmera, como aqueles planos na Rodoviária.



A câmera enquadra as pessoas no ponto de ônibus, à distância, enquanto a voz *off* de um homem relata que ele havia sido expulso de uma invasão pela polícia de Goiás. Em seguida, um plano mostra um ônibus andando na estrada, e a narração prossegue: “Tomou tudo quanto nós tinha, porco, galinha, ficou muita galinha lá, feijão que nós tava comendo, trabalhando na roça; eles tomou feijão, carregou, a polícia goiana pegou o feijão e carregou”. Os sons de pássaros cantando e das passadas de um cavalo realizam a ligação entre o ônibus em trânsito e a memória do lugar de onde veio o personagem. É um ônibus com passageiros que estão chegando a Brasília, a câmera realizando a viagem junto com os personagens. Ela percorre o ônibus, encarando os passageiros. Um homem de Vitória de Santo Antão, Pernambuco, conta que foi para Brasília com a família em busca de trabalho e mostra a esposa e os filhos para o cineasta; um homem de 20 anos conta que veio da Paraíba com dois amigos para conseguir emprego; uma mulher com uma criança de colo diz que não sabe se Brasília será boa ou ruim para ela. Os migrantes surgem à deriva, em movimento, tal como aqueles de *Brasília segundo Feldman*. Os sonhos dos migrantes que atravessam a estrada são vinculados, pela montagem, aos sonhos de transformação social evocados na última sequência do filme

(como veremos a seguir), numa ruptura com a ideia de “conquista do interior do país”, tal como propagada pelos cinejornais da Novacap na época da construção da nova capital.

Um *travelling* atravessa uma via na direção do Congresso Nacional enquanto toca *Bachianas brasileiras*, de Heitor Villa Lobos. A câmera filma a Catedral, ainda em construção, em *contra-plongée*, enfatizando a sua monumentalidade, e faz *travellings* delicados diante do Congresso e pelo Palácio do Planalto.

A construção de Brasília decorreu da necessidade de conquistar e desenvolver o interior do país e representa um salto sobre o seu processo natural de desenvolvimento sócio-econômico. A nova capital foi imaginada pelos políticos brasileiros há mais de um século não apenas como a sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, mas como centro de integração nacional e centro viário da América do Sul. Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira. Uma cidade inteira a ser feita, desde o começo, dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. *Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília ainda hoje encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo.* O plano do arquiteto propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais. De todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. *É preciso mudar essa realidade, para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela.* (grifos nossos)

Ressalte-se que um *travelling* destaca a estátua de um soldado na frente do Palácio do Planalto no momento em que o narrador comenta sobre o fracasso da cidade justa proposta pelo arquiteto: Brasília surge como a cidade onde a utopia socialista não se concretizou e o facismo encontrou terreno fértil para se desenvolver. O problema da arquitetura moderna é o problema do cinema moderno, incapaz de chegar ao grande público, no mesmo contexto em que “Brasília ainda encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo”. O narrador, que no início do filme elogiava um espaço atemporal e uma realidade estável, agora fala diretamente para o espectador, defendendo a necessidade de “mudar essa realidade”, apontando uma utopia adormecida no rosto do povo, que a câmera insiste em sondar. O filme termina com as imagens de operários caminhando na direção da câmera e trabalhando numa obra, ao som da música *Viramundo*, na voz de Maria Bethânia. São esses homens, com seus braços trabalhadores, aqueles capazes de construir um novo mundo, é a eles que o filme se dirige. O cinema pensa a utopia, os operários é que podem colocá-la em prática.

Brasília, contradições de uma cidade nova se apropria assim de princípios formais de *Brasília, planejamento urbano* para recontextualizar as imagens de Brasília em confronto com as dinâmicas do presente, tensionado em suas relações com o passado e o futuro. O filme de Joaquim Pedro promove uma abertura para as possibilidades excluídas na outra obra, e para o passado e o futuro como devir: a luta contra a exclusão territorial dos operários em relação à cidade que eles mesmos ergueram, e a construção de uma cidade (ou seria um país?) feita por e para operários. Numa cartela de *A sociedade do espetáculo* consta: “O mundo já foi filmado, resta agora ser transformado”: esta é, a nosso ver, a síntese da operação crítica de *Brasília, contradições de uma cidade nova* enquanto filme-desvio.



Brasília já foi filmada, resta transformá-la e transformar o modo de filmá-la. Transformar no sentido da apropriação desviante, elaborada em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, do estilo empregado em *Brasília, planejamento urbano*. O estilo da negação desenvolvido por Joaquim Pedro de Andrade conduz da exaltação do planejamento às contradições da utopia no contexto do subdesenvolvimento, através de uma forma que vai dos enquadramentos geométricos diante de monumentos à câmera na mão no corpo a corpo com o povo; da voz onisciente e onividente à narração irônica, criando outro espaço (em uma espécie de “contra-arquitetura”), outra utopia (a utopia operária, socialista) e restituindo o devir nas imagens e nos sons.

5 Corpos-ruínas em *Conterrâneos velhos de guerra*

Ao longo de 20 anos foram capturadas imagens para *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), de Vladimir Carvalho: as filmagens foram iniciadas em 1968, ano em que o diretor paraibano se tornou professor da Universidade de Brasília (UnB), e os trabalhos de montagem foram realizados a partir de 1988. *Conterrâneos* é um documentário feito “no decorrer da história”, abrangendo registros feitos em diferentes momentos, concatenados a testemunhos e imagens de arquivo (o filme também produzindo “imagens de arquivo” no curso do seu processo). Seu material, vasto e heterogêneo, foi posteriormente reunido numa montagem fragmentária e numa narrativa épica, que organizam e complexificam o tempo histórico. O massacre dos operários da construtora Pacheco Fernandes sob as mãos da Guarda Especial de Brasília (GEB), famosa pela truculência dos seus soldados, é o acontecimento a partir do qual o filme tece as relações entre a barbárie vivida pelos trabalhadores explorados e mortos durante a construção de Brasília no governo JK e a repressão aos movimentos operários praticada pela ditadura militar (o mote do filme sendo semelhante ao de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, que narra a repressão contra a rebelião dos marinheiros em virtude da comida estragada, e a emergência de um sujeito coletivo formado pelos operários).

Conterrâneos foi lançado poucos anos após a redemocratização do país, processo no qual os movimentos de trabalhadores tiveram participação essencial – caso emblemático das greves do ABC paulista, que motivaram a realização de vários documentários militantes, entre eles *Greve* (1979) e *Trabalhadores, presente* (1979), de João Batista de Andrade, e *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (1979) e *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós. O filme de Vladimir Carvalho não perde de vista os problemas do presente, notadamente os conflitos na recente democracia (é o caso do Badernaço) e as remoções violentas de moradores das invasões situadas em áreas próximas ao Plano Piloto, estimuladas e posteriormente reprimidas, de acordo com os interesses da especulação imobiliária.

Nas palavras de Vladimir Carvalho, *Conterrâneos velhos de guerra* é a continuação do seu filme “mais nordestino”, *O país de São Saruê* (1971). Se no primeiro filme o cineasta mostrava a epopeia da luta pela sobrevivência dos pobres no sertão, em *Conterrâneos* “foi a vez de acompanhar o nordestino fora de seu habitat, longe de seu meio natural e cultural,

fugindo da pobreza e da miséria, tentando desesperadamente se fixar numa Terra Prometida dos poderosos” (CARVALHO, 1997 p.142). São Saruê é um país imaginário, criado por um poeta popular, onde reina a abundância: da fabulação de São Saruê à quimera da promessa de Brasília como lugar de instauração de uma nova vida, o cineasta contesta em *Conterrâneos* a utopia do progresso e reivindica uma utopia operária.

O documentário realiza a ligação entre os espaços do Nordeste, de onde vieram o diretor e a maior parte daqueles que trabalharam na construção da capital (a quem o cineasta chama de “conterrâneos”), e a periferia de Brasília, para onde foram expelidos os que a ergueram. Esta ligação é arquitetada pela presença dos corpos em cena, pela montagem e pela trilha musical composta por aboio, repente e ritmos improvisados nas ruas pelos excluídos, aqueles que “sobraram”, que restaram na cidade que abriga os poderes.

As ruínas são muito presentes em *Conterrâneos velhos de guerra*: nas imagens aéreas da população das invasões revirando os enormes monturos de lixo; nos planos de uma invasão sendo devastada pela polícia; na cena em que operários escavam a terra e encontram mortos soterrados sob Brasília; no momento em que pessoas jogam flores sobre o “Túmulo do candango desconhecido”. Tudo nos remete à ruína e à catástrofe: tal como abordados no filme, os candangos são verdadeiros “corpos-ruínas”. Corpos que desviam o tempo histórico linear, voltado para o futuro e fundamentado no progresso. Corpos que cristalizam, assim, a barbárie sofrida pelos operários durante a construção de Brasília, bem como em suas condições de vida atuais, dando a ver a catástrofe permanente vivida pelos pobres que ergueram a cidade e dela foram expelidos.

A ruína é uma alegoria que promove a ruptura com o tempo histórico ancorado na noção de progresso, descrita na tese de Benjamin (1987) criada a partir do quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. A imagem do historiador, em Benjamin, sendo semelhante à do anjo cujo olhar fixa o passado e vê um amontoado de ruínas, uma catástrofe única em vez de uma cadeia de acontecimentos. Uma tempestade, o progresso, tenta arrastá-lo para o futuro, mas ele lhe vira as costas e se detém diante das ruínas sob os seus pés. Essa recusa em ver a história como uma marcha para o progresso marca *Conterrâneos velhos de guerra*.

Como afirma Michael Löwy (2005), na nona das teses benjaminianas de *Sobre o conceito de história*, há uma relação entre a tempestade que sopra do Paraíso e a expulsão do Jardim do Éden. Segundo Löwy, vários textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre a modernidade e a condenação ao inferno, onde o passado e a catástrofe se repetem infinitamente. Löwy afirma que Benjamin se inspira em Hegel, para quem a história seria um

imenso campo de ruínas onde ressoam as lamentações anônimas dos indivíduos. Mas, diferente de Hegel, que lamenta pela decadência dos impérios e as cidades destruídas pelas guerras, Benjamin se interessa pelos massacres da história e pelo ponto de vista dos vencidos. Assim, o “paraíso perdido” seria, a um só tempo, a origem, mas também a projeção utópica para o futuro. Em *Conterrâneos velhos de guerra*, os condenados ao inferno na periferia da cidade, expulsos do “paraíso” do Plano Piloto, ecoam as vozes silenciadas daqueles que tombaram na construção da capital e tiveram seus corpos lançados em valas na calada da noite. Brasília surge como o “paraíso perdido”, numa dialética entre passado e presente, entre construção e destruição, entre o fracasso da utopia e utopias outras. Na esteira da história benjaminiana, *Conterrâneos* apresenta uma história construída a partir da memória dos sobreviventes, que “(...) testemunha tanto os sonhos não realizados e as promessas não-cumpridas, como também as insatisfações do presente” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p.389). A ruína explode o *continuum* da história como narrativa das conquistas dos líderes, sendo uma “síntese paradigmática entre tempo e espaço; a ruína é uma imagem-tempo” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p.391).

Os corpos-ruínas surgem em *Conterrâneos* para nos lembrar que há cadáveres sob o concreto dos edifícios de Brasília; que há miseráveis nos entornos da capital moderna. Esses corpos realizam o *desvio* ao nos fazer atentar para a barbárie sob os monumentos, ao elaborar relações entre os corpos e o espaço que divergem daquelas apresentadas nos cinejornais de propaganda da Novacap, mas também ao tecer uma história que recupera a memória dos vencidos e abre-se para outra utopia. Vejamos adiante como o desvio é produzido no filme.

5.1 O documentário épico e os candangos

Conterrâneos velhos de guerra se inicia com letreiros apresentando trechos de um célebre poema de Bertold Brecht, *Perguntas a um operário que lê*: “Quem construiu a Tebas de sete portas?/ Nos livros estão os nomes dos reis/ Arrastaram eles os blocos de pedra?/ Para onde foram os pedreiros na noite em que a Muralha da China ficou pronta?”. Em seguida, o prólogo do filme apresenta a música *Conterrâneos*, cantada pelo compositor Zé Ramalho, sobre as imagens da mata sendo incendiada na noite, trazendo o nome do filme escrito tal como “letra feita a mão” (a de um “operário que lê”).

Eu venho vindo de longe
Decisão antiga
Trazendo nas mãos de espinho
A ferramenta amiga
E pesam nos ombros largos
Cidade e fadiga
E pesam nos ombros amargos
Cidade e fadiga
De uma asa a outra asa
Sou a distância da viga
De uma asa a outra asa
Entre chegada e partida
Sou tudo que sou, candango
Quando Brasília ser ia.

As labaredas avançando pela mata na noite dão lugar ao fogo crepitando sobre as cinzas no dia que nasce, enquanto a música prossegue. São imagens que aludem ao processo de construção de Brasília, que se deu também a partir do aniquilamento de vastas porções do cerrado para que uma capital federal fosse erguida em pleno Planalto Central, numa dialética entre construção e destruição – nota-se a atenção às ruínas desde os primeiros planos do documentário. Um pássaro sobrevoa os restos da mata, pássaro que migra, tal como os candangos – seu surgimento já parece uma alusão à migração. Eis que surge a silhueta do ator Emmanuel Cavalcanti, que caminha pelo cerrado sob a aurora, avançando na direção da câmera, enquanto recita os versos de *Conterrâneos*, “eu venho vindo de longe...”. A montagem vincula a aparição de Emmanuel Cavalcanti aos depoimentos fragmentários de candangos que iniciam o filme: João Rico, ex-vigia de Juscelino, que fala da vontade que o antigo patrão tinha de mudar a capital do Rio de Janeiro para Brasília; o homem que veio para Brasília em 1956, com a esperança de “mudar de vida”, e agora mora com a família embaixo da ponte; Zé Claro conta que havia rumores de que em Brasília se ganhava dinheiro fácil; Eufrásio comenta que diziam que “Goiás era um céu aberto para se ganhar dinheiro”; Elísio, cego e numa casa miserável, afirma que muitos melhoraram de vida, e outros “jogavam tudo na ferra”; Manoel Joaquim relata que ganhou dinheiro, mas “jogou tudo fora”. Assim, o ator Emmanuel Cavalcanti aparece em cena como o Candango, encarnação de um sujeito coletivo que abarca aqueles que morreram trabalhando nas obras, como também aqueles que trabalharam na construção de Brasília e agora vivem às margens da “capital da esperança”. A presença do Candango é marcada pela poesia, e o personagem se constitui como um poeta que narra, de forma lírica, as desventuras vividas por tantos pioneiros. Em *Conterrâneos*, o personagem do Candango não apresenta algo que se possa chamar de uma “consciência

individual”, nem “dramas pessoais”, muito menos “biografia”, encenando uma história comum aos pioneiros pobres de Brasília, corpo no lugar de tantos corpos excluídos da cidade.

Num cenário de construção (não-natural, feito para ser “cenário de construção” e não “construção”), o Candango recita versos escritos por Jomar Moraes Souto, cercado por um madeirame. Sua aparição é montada com imagens de arquivo de crianças próximas a uma carruagem, tendo o Palácio da Alvorada ao fundo:

Já fui cassaco de engenho,
Fui plantador de algodão,
Já fui tudo que não levo
Das léguas deste mundão...
Escravo que já fui do campo,
Ganhei correntes urbanas...
Cerrado, cerra minha vida
E yo vuelvo en las mañanas.

A fala empastada e o olhar dirigido para a câmera, discursando diretamente para o espectador, compõem uma “teatralização da história” que promove rupturas no decorrer da narrativa documental. O diálogo com Brecht não se dá apenas na citação do poema no início do filme, mas está impregnado na própria forma do documentário: a encenação do Candango produz efeitos de distanciamento. Considerando que o documentário usualmente é mais afim à forma épica, pois realizador e equipe medeiam o acesso, pelo espectador, ao mundo filmado, o Candango radicaliza a epicidade do documentário, criando uma forma de comentário de viés lírico-histórico sobre o que é narrado no filme. Em Brecht (1978), o distanciamento busca romper com a “quarta parede” no teatro, limite que estabelece a clausura da cena num universo imaginário perante o espectador, convocado a se identificar com os personagens.

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para o conseguir, observa-se a si próprio e a tudo que está a representar, com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. (BRECHT, 1978, p.91)

Brecht (1978) explica que, enquanto no teatro dramático o espectador seria inserido nas ações, a essência do humano sendo universal e imutável, e uma cena surgindo em função da outra, no teatro épico o espectador é transformado em testemunha, colocado diante do argumento, o humano sendo objeto de análise e passível de transformação. Na técnica do distanciamento brechtiano, o personagem narra a cena, convida o espectador para a crítica da ação, submete a narrativa à problemática social, historicizando as ações. Como afirma Cláudia Mesquita (2011), diferente do drama, o modo épico pressupõe a exterioridade de quem narra

em relação ao que é narrado: “eis o pressuposto, o trunfo e o limite deste modo de relato: a sua exterioridade, tornada possivelmente distância crítica, mesmo quanto está clara a proposta de falar ‘em nome dos prejudicados’, como escreveu Brecht” (2011, p.64). Em *Conterrâneos velhos de guerra*, o Candango propõe lances poéticos que a montagem costura aos testemunhos, narrando a cena para o espectador, constituindo-se como observador e comentador dentro do filme. As encenações poéticas realizadas para a câmera rompem definitivamente com a lógica do “documentário como representação da realidade e da história”, reforçando o projeto do filme de trazer à tona não “a história em si”, mas uma história em construção.

Ao som da música do boiadeiro, que canta “*chegamo* meu conterrâneo, com toda localidade, aqui dentro de Brasília, que é uma grande cidade/ vamos ter uma consciência, uma grande responsabilidade”, o Candango perambula por entre os barracos de uma invasão, seguindo-se imagens de arquivo de um homem descendo a escada rolante da Rodoviária de Brasília – a montagem traça a correspondência entre a migração do Nordeste para Brasília e a retirada dos moradores das imediações do Plano Piloto para a periferia, num plano bastante semelhante a outro de *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade (os dois filmes contribuindo para a produção de uma “iconografia do êxodo” pelo cinema brasileiro). O boiadeiro, de nome Inácio, fala, no meio de um capinzal, que “quem já fui eu, a situação que eu vivia, hoje dentro de Brasília, hoje eu tô tranquilo” – o quadro abre-se e mostra o personagem próximo a um cão vira lata, rodeado de sucata. O que parecia ser um cenário campestre é, na verdade, um quadro da miséria urbana. Vinculado a personagens como esse, o Candango é multifacetado e atravessa os tempos e os espaços: ele não encarna apenas uma espécie de “fantasma” dos pioneiros mortos na construção da cidade, como também interpreta aqueles que moram nas invasões situadas na periferia do Plano Piloto, produzindo e reforçando relações entre o passado e o presente, entre o Nordeste e as cidades satélites.



Figura 34 Na primeira imagem, *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), de Vladimir Carvalho. Na segunda, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade.

Outro ator, B. de Paiva, ao som da música *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner, recita o poema *A grade*, de Carl Sandburg, num cais às margens do Lago Paranoá, olhando para a câmera e apontando para as mansões situadas do outro lado da margem. Um *zoom* destaca a presença de um soldado ao lado de uma guarita de segurança, e um *close* enfatiza uma placa onde está escrito PARE, em alusão à hostilidade e ao fechamento dos espaços onde os ricos vivem em casarões. Filmado do outro lado da margem, a posição do ator reforça a distância perante as mansões e alude ao fosso que as separa dos mais pobres.

E foi construída a casa de pedra fronteira ao lago
 E os trabalhadores já estão levantando as grades
 As barras são de ferro com agudas pontas de aço
 Que podem tirar a vida de quem tentar passar por elas
 Como grade é uma obra-prima
 E afastará a turba
 Os vagabundos, os famintos
 E as crianças errantes
 Que busquem um lugar para brincar
 Através das barras e por sobre as pontas de aço
 Nada poderá passar
 A não ser a morte, a chuva e o dia de amanhã.



Tal como no método do distanciamento brechtiano, “é pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (BRECHT, 1978, p.93). Não se trata de colocar o espectador na pele do personagem ficcional interpretado por B. de Paiva: o ator o estimula a observar e refletir sobre uma situação em sua complexidade social.

Noutra cena, o Candango perambula por entre monumentos de Brasília, a exemplo do Congresso Nacional, a Catedral e o Memorial JK, enquanto narra, através de um poema, o massacre dos operários da Pacheco Fernandes, ao som do frevo *Vassourinhas*, com inserções de imagens de operários dormindo, de modo a recriar elementos da cena do massacre (que teria ocorrido durante o carnaval de 1959, num alojamento situado próximo da Cidade Livre, hoje Núcleo Bandeirante, enquanto os trabalhadores dormiam à noite). Declama o Candango: “À noite, quando o meu bloco/ entre silêncios e sustos/ Dormia o sono dos justos/ foi, senhores, impedido/ ou melhor, foi posto em sono,/ sono, sono, sono, dono,/ Mas de um repouso sem fim”. Ao lado do monumento do Memorial JK, que traz a estátua do presidente junto às formas de uma foice e um martelo (uma clara referência de Niemeyer ao ícone comunista, num monumento inaugurado em 1981, em pleno governo Figueiredo), o Candango chama Juscelino de “faraó” (e eis que aparece uma fotografia de JK fantasiado de rei) e pergunta sobre “quem sabe daqueles corpos esmagados lá no chão?”. O Candango encena o retorno do passado, encarnando os esquecidos pela história oficial, ao dar voz e corpo àqueles cujas vozes não foram ouvidas e cujos corpos foram soterrados pelos monumentos. O espaço artificial e futurista da capital modernista é aproximado da geografia do cerrado nas imagens: a Catedral de Brasília mais parece uma flor do cerrado; a cúpula do Congresso Nacional detrás do Candango faz pensar no sol do cerrado por onde ele havia caminhado logo no início do filme. O arcaico e o moderno, o natural e o artificial, encontram uma inaudita semelhança no espaço fílmico.⁵⁸

⁵⁸A fauna e a flora da região do Planalto Central foram tema de outro documentário de Vladimir Carvalho, *Paisagem natural*, realizado como episódio da série *Brasília, a última utopia* (1989), composta por seis capítulos dirigidos por diferentes cineastas. Além de *Paisagem natural*, o filme *Brasília, última utopia* conta também com os seguintes episódios: *O sinal de cruz*, de Pedro Jorge de Castro, *Suíte Brasília*, de Moacir de Oliveira, *A volta de Chico Candango*, de Pedro Pires, *Além do cinema do além*, de Pedro Anísio, e, por fim, *A capital dos Brasis*, de Geraldo Moraes.



Nesta sequência, o filme perfaz a ligação entre os espaços do sertão (de onde vieram boa parte dos pioneiros de Brasília), do cerrado e o espaço artificial criado pela arquitetura moderna, de modo a elaborar a imagem do futuro como se espelhasse o passado. Como vimos no segundo capítulo, nos cinejornais da Novacap era comum a exaltação da natureza encontrada no cerrado, a exemplo do elogio às águas que foram represadas para construir o Lago do Paranoá; filmes como *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, e *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, trazem planos de cachoeiras que fornecem uma imagem paradisíaca do cerrado, onde se ergueria Brasília, numa utopia que vincula a cidade do futuro ao retorno ao Éden (associação presente nos relatos de viagem escritos durante o “descobrimento” do Brasil). Em *Conterrâneos velhos de guerra*, as semelhanças entre a paisagem futurista da arquitetura moderna e o cerrado, em vez de se referirem às promessas do desenvolvimentismo, aludem aos afetos e às memórias do homem do campo diante de uma nova paisagem, a urbana.

Diferente dos atores Emmanuel Cavalcanti e B. de Paiva, o ator Othon Bastos não chega a aparecer em cena, apresentando por meio da voz *over* uma narração grandiloquente, repleta de exageros expressivos. Othon Bastos conta a história de um pedreiro que ficou louco após trabalhar na construção de Brasília e repete, de modo confuso, clichês referentes às ilusões propaladas pelo governo desenvolvimentista de JK, assim como as paranoias contra a subversão difundidas pelo autoritarismo da ditadura militar.

Epopéia, extravagância, delírio ou insensatez, a criação de Brasília marcou fundo a alma simples do povo. Sob o impacto do espetáculo construção/inauguração, o pedreiro Sebastião Ferreira da Silva é atingido em cheio em sua sanidade e forja na loucura sua versão do mito fundador. Muda o nome para Tião Provisório e erra pelo Planalto afora indo se refugiar a 700 quilômetros de Brasília. Em lugar ermo e com rudes ferramentas desmata sozinho trecho devoluto do cerrado, projetando em sua fantasia um aeroporto e uma nova Cidade-Estado. A clareira é o seu reino, e o sonho visionário viaja na mais completa demência.

Não por acaso, a sequência sobre Sebastião Ferreira é apresentada pela montagem logo após as imagens de arquivo que mostram a inauguração da nova capital: fogos de artifício, JK e sua esposa, Sarah Kubitschek, cercados pela multidão em volta do Congresso Nacional, mensagens como “Viva Brasília” sobre o capô de um carro, o espetáculo da Esquadilha da Fumaça, o desfile militar, a encenação de uma peça que faz referências ao “descobrimento”, a chuva de prata, tudo ao som da música *Peixe vivo*, de Carlos Mendes e Neurisvan Rocha, a canção favorita de Juscelino. Logo após essa sequência, há uma entrevista em que Lúcio Costa define a construção de Brasília como uma “insensatez”, devido à grandiosidade e rapidez da execução do projeto. É como se Tião Provisório encarnasse a insensatez da utopia de Brasília e a sua loucura expressasse em cena a ilusão que inebriou as massas que saudaram a construção da capital como a concretização do país do futuro.

“Tião Provisório” (nome que, como afirma Stella Senra (1997), expressa precisamente a condição daqueles que vagam pela terra, sem lar) derruba solitário, com seu facão, árvores na mata localizada nos arredores do seu pequeno rancho, enquanto Vladimir Carvalho lhe dirige perguntas e um fotógrafo captura imagens de Sebastião. O personagem é tratado, de certo modo, com exotismo, numa cena de teor jornalístico e até mesmo sensacionalista (o repórter diante de algo curioso que merece ser noticiado). Vladimir Carvalho adere ao desvario do entrevistado e em nenhum momento contesta as suas afirmações, ao contrário: faz perguntas interessadas, como se o seu depoimento se prestasse a alguma investigação. Exemplo disso, Sebastião Ferreira afirma que resolveu construir o aeroporto a pedido “do povo local e de alguns também do sul de Goiás”, ao que o cineasta pergunta: “por que o povo escolheu o senhor?”. Tião Provisório, como gosta de ser chamado, relata que teria sido escolhido desde o governo JK, que chegou a ser da tesouraria do Ministério da Aeronáutica, e que ao retornar ao território havia encontrado a revolta do estado de “Goianorte”. Ele conta que havia “pessoas da farda” em busca de “revoltosos”: “Fui a Brasília e subi ao Palácio do Despacho e falei aos senhores generais que eu era caluniado a general revoltoso do ex-

presidente Jango e doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira”. Enquanto o cineasta faz um jogo de aquiescência com o desatino do entrevistado, é a narração que estabelece a distância e a reflexão acerca das ilusões e obsessões do governo JK e da ditadura militar imiscuídas na fala do personagem.



Esta cena, em que são marcantes a presença da cruz e a referência ao aeroporto imaginário que Sebastião Ferreira afirma estar construindo, remete a diversos cinejornais de propaganda realizados na época da construção de Brasília e encomendados pela Novacap. Como analisado no segundo capítulo, era frequente a aparição da cruz (especialmente a da Praça do Cruzeiro) em cinejornais como *O bandeirante* (1957), de Jean Mazon, *Brasília* (1957), de Sálvio Silva, *Brasília n°10* (1958) e *Brasília n°17* (1960), ambos de José Silva, em alusões ao mito fundador que reivindicava a refundação de um novo país através da construção da capital no Planalto Central (Ilha de Vera Cruz foi o primeiro nome do Brasil). O Aeroporto de Brasília também foi bastante filmado em cinejornais como *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, *Brasília n° 4* (1957), de Sálvio Silva, em que é apresentado como a concretização do início da aventura de conquista do centro do território brasileiro, assim como o milagre da técnica que possibilitaria o domínio do tempo e do espaço. Em *Conterrâneos velhos de guerra*, todo esse imaginário é apontado como quimera e farsa através da relação com a loucura de “Tião Provisório”, personagem que sintetiza, em sua completa irracionalidade e deslocamento da realidade (evidenciados na construção de um aeroporto imaginário próximo a uma igreja), as falácias do discurso oficial propagadas entre os candangos, bem como o sofrimento real que lhes foi imposto.

Esse discurso oficial é contestado também quando o narrador, na voz de Othon Bastos, fala sobre o surgimento da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), e relata os problemas que antecederam a formação da Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc).

Com o golpe de 64, havia sido liberado o direito de transferência de posse de apartamentos recebidos no Plano Piloto logo após a inauguração de Brasília, reinstalando o direito de propriedade e a especulação. Então, humildes funcionários deixaram-se enganar, vendendo os seus apartamentos e indo engrossar o número daqueles que vinham se alojando em terrenos vizinhos à cidade, em simples barracos.

Vemos uma mulher grávida, crianças e um cachorro percorrendo uma paisagem desértica, quase arrastados pela poeira levantada pelo vento. Um homem acompanhado por um menino numa carroça é seguido por diversas pessoas, logo atrás deles há os edifícios da Esplanada dos Ministérios. Estas imagens figuram o reverso da “marcha para o oeste”. Como vimos no segundo capítulo, num cinejornal como *As primeiras imagens de Brasília*, os pioneiros avançavam na direção oeste do quadro, afastando-se progressivamente da câmera e encenando a conquista do território empreendida pelos homens e mulheres simples que se conduziam ao Planalto Central, enquanto o narrador exaltava a “marcha para o oeste” dos pioneiros. Já em *Conterrâneos velhos de guerra*, é apresentado o desterro dos candangos expulsos do Plano Piloto, em planos que assinalam os contrastes entre as “vidas secas” e a paisagem moderna que eles vão deixando para trás, pois nela não há lugar para eles.



A contestação do discurso oficial encontra nos ritmos e versos da cultura popular nordestina a sua plena expressão. Numa sequência, *Conterrâneos* apresenta a seleção brasileira sendo recebida pela população após a conquista do tricampeonato na Copa do Mundo de 1970. A seleção sobe a rampa do Palácio do Planalto, os atletas posam na Tribuna de Honra ao lado do general Médici, para quem oferecem a taça do mundo, enquanto a multidão balança bandeiras, e as imagens se sucedem ao som da música ufanista *Pra frente, Brasil*, composta por Miguel Gustavo (“120 milhões em ação/ Pra frente, Brasil/ salve a seleção/ Todos juntos vamos/ pra frente, Brasil, do meu coração”). Depois, Otacílio Batista toca um repente sob o azul do céu, cujos últimos versos são: “É Brasília tão bonita/ que não

há um quadro feio/ Mas esse trabalho todo,/ nós sabemos de onde veio/ Que em cada prédio desse/ há um nordestino no meio”. De um lado, as imagens da celebração oficial conclamam à vitória e à unidade do povo na capital “ícone da Nação”, é o Brasil que vai “pra frente”; de outro, o repente rememora a derrota e a morte, fazendo um movimento “para trás” ao lembrar dos mortos que foram esquecidos, demarcando a cesura na ideia de nação. Esse vínculo entre o canto popular e a memória dos mortos esquecidos está presente também numa cena em que a câmera faz um *travelling* diante dos barracos em Ceilândia (anos mais tarde, em *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, a câmera percorre insistentemente as ruas sem asfalto da Ceilândia através das perambulações de carro de Zé Antônio); à medida que a câmera avança, o repentista Bandeira canta: “e seus restos mortais são abandonados/ somente no filme é que serão lembrados/ Conterrâneos velhos, candangos de guerra!”. Tal como afirma Luiz da Câmara Cascudo acerca do cantador nordestino, ele “é o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento” (CASCUDO, 1994, p.94). Aqui a narrativa oral elabora uma memória que a história, tal como escrita em tantos livros (como aquele de Ernesto Silva, *Histórias de Brasília*, que aparece em outra cena do documentário), insiste em esquecer.

Numa outra sequência, Lúcio Costa menciona o Programa de Metas de JK, que deveria fazer o país avançar “50 anos em 5”, e cujo ápice seria a construção de Brasília. Em seguida, ao som de *Va, pensiero*, de Giuseppe Verdi, o documentário apresenta uma família que mora sob a Ponte do Bragueto. Ceará conta sua história improvisando versos para a câmera, e eis que puxa sua mulher para dançar: “O Brasil tá construindo/ mais uma grande cidade/ antigamente foi um sonho/ hoje é uma realidade”. Depois, a montagem traz imagens de pessoas dançando ao som da música *A peleja do Diabo com o dono do céu*, de Zé Ramalho, que repete “eu não vim de longe para me enganar”. O personagem Ceará é o cantador nordestino da grande cidade; sobre ele também se poderia dizer: é “paupérrimo, andrajoso, semi faminto, errante, ostenta, num diapasão de constante prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora” (CASCUDO, 1994, p.95). Além das ambivalências entre o arcaico e o moderno, o natural e o artificial, o documentário apresenta esta ambivalência entre a cultura popular e a chamada “alta cultura”, fazendo conviver numa mesma sequência a ópera de Verdi, o improviso do morador de rua e a música de Zé Ramalho. *Va, pensiero* é o terceiro ato da Ópera Nabuco, também chamado de *Coro dos escravos hebreus*, que narra a história dos judeus exilados na Babilônia e teria sido

utilizada como símbolo do nacionalismo italiano. São “canções do exílio”, que compõem uma cena de trânsito entre o sentimento de pertença e a situação de estar “sem lar”, entre fazer parte de um novo lugar e, por outro lado, estar à margem.

Com seus repentes e aboios, em *Conterrâneos velhos de guerra*, como defende Eduardo Leone, montador do filme, “essa textura épica/operística resgataria mais um elemento distanciador, pois a música não se apresentava como mero acessório ou incidente na estrutura narrativa; fazia parte do discurso, cristalizando-se como substância ativa desse discurso documental” (LEONE, 1995, p.78). Outro recurso de distanciamento utilizado no filme, segundo Leone (1995), são as constantes variações entre imagem colorida e imagem em preto e branco, às vezes no decorrer da mesma cena, criando um efeito de estranhamento no espectador. Na definição de Brecht (1978), se na ópera dramática a música intensifica o texto, servindo para ilustrá-lo, na ópera épica a música interpreta o texto e assume uma posição. Em *Conterrâneos*, a música dos cantadores nordestinos adquire contornos épicos, posto que se inscreve numa crítica da história, numa reflexão sobre os acontecimentos narrados e numa tomada de posição em favor dos candangos.

5.2 Escovar a história a contrapelo

O documentário *Conterrâneos velhos de guerra* se coloca “ao lado” dos candangos, ao narrar a história também através da relação com os sujeitos filmados, construída nas cenas de entrevista. Há personagens que encarnam, em cena, a ilusão da utopia e a farsa da história que o filme almeja combater. Eles dão corpo a discursos que são contestados por meio de outros testemunhos, por imagens de arquivo e também pela postura do cineasta, que os questiona acerca dos acontecimentos que insistem em idealizar ou esconder.

Uma série de imagens de arquivo introduz uma sequência do filme sobre a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília: trata-se de imagens clichês sobre a antiga capital, a exemplo de planos da Baía de Guanabara, do Cristo Redentor, baile de carnaval, montadas com planos do Planalto Central, a exemplo da imagem de um descampado onde chega um caminhão repleto de candangos, e da boiada atravessando o cerrado, tudo isso ao som da música *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. São clichês que ambientam a discussão sobre a mudança da cidade turística e boêmia para a cidade a ser erguida no centro do país. No

entanto, em vez de as imagens de arquivo servirem meramente como ilustração de uma síntese narrativa do processo de transferência da capital, a montagem evidencia o caráter de clichê dessas imagens.

O historiador e oficial do Exército Ernesto Silva, que foi diretor da Novacap durante os anos da construção, afirma que os nordestinos se dirigiram para Brasília “em busca de um Eldorado, uma vida melhor” e que “praticamente todas as pessoas que vieram para Brasília melhoraram de vida”. Todavia, a montagem paralela une o testemunho de Ernesto Silva sobre o “Eldorado de possibilidades” à imagem de um homem segurando muletas e soprando uma flauta numa rua sob a Rodoviária. Assim, o filme trabalha as contradições entre as falsas promessas (que fizeram afluir os migrantes para Brasília) e o corpo “à deriva” e mutilado do candango: um corpo sem lar e sem membro de um desvalido é um corpo sem nenhuma plenitude possível, avesso àquilo que a identificação com a Nação e com os valores do progresso demandaria.



Noutra cena, Ernesto Silva afirma que os candangos estavam muito empenhados nos trabalhos da construção, e exalta o fato de trabalharem cerca de 16 horas por dia (paralelamente, surgem imagens de dois candangos se arriscando numa obra, içados por um guindaste). Vladimir Carvalho pergunta se havia muitos acidentes, e Ernesto Silva responde que “não tinha muito acidente, absolutamente” – a câmera faz um *travelling* e um *close* na capa do livro escrito por ele, *História de Brasília*. A articulação entre o livro, o personagem e o quadro faz com que Ernesto Silva encarne o uso do esquecimento pela história oficial. Como afirma Enrique Padrós (2001), há a possibilidade de instrumentalizar o esquecimento, pois esquecer pode representar uma conveniência (para os poderosos), no lugar da falta de memória; se a memória envolve uma relação natural entre esquecer e lembrar, por outro lado, “ela é perpassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que

hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos, culturais, etc.” (PADRÓS, 2001, p.81). A fala nostálgica de Ernesto Silva, que exalta as jornadas de trabalho exaustivas dos operários, diz muito sobre uma história que fixa um conformismo diante do passado; afinal, “num presente marcado por complexidades tão indecifráveis, a profusão da nostalgia sugere não só uma sensação de perda de um tempo sem problemas, como expressa, também, a alienação em relação ao próprio presente” (PADRÓS, 2001, p.85). Como vimos no segundo capítulo, cinejornais da Novacap, a exemplo de *Brasília* (1957), de Sálvio Silva, *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline e *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, elogiavam a rotina de trabalho extenuante dos candangos, verdadeiros corpos-máquinas empenhados em trabalhar incansavelmente e aceleradamente para colocar em prática o Brasil que avançaria “50 anos em 5”. No filme *Conterrâneos velhos de guerra*, em vez dos corpos-máquinas engajados na aceleração do tempo, vemos os corpos explorados de operários envolvidos em condições subumanas de trabalho.



A montagem contesta o discurso do ex-diretor da Novacap ao confrontar a sua declaração com o testemunho de Heraldo (“Ah! Teve muito acidente!” é a afirmação justaposta à de Ernesto Silva), um carpinteiro que conta que os operários trabalhavam horas e horas sem parar. Heraldo relata que, certa vez, ele estava trabalhando na construção do Congresso, e viu um operário dando marretadas num rebite, até que o peso da marreta puxou o seu corpo e ele caiu do décimo primeiro andar. A montagem paralela mostra imagens de arquivo de um trabalhador aparando um rebite, criando, junto ao testemunho, uma cena que sugere uma reencenação. Heraldo, num cenário com vários instrumentos de trabalho de carpinteiro, pega um bastão de madeira e simula o movimento que o operário teria feito com a marreta. Ele conta que, logo após o operário cair, o corpo sumiu, pois era comum que os cadáveres fossem recolhidos rapidamente para não assustar os trabalhadores nem atrasar o

andamento das obras. A testemunha narra o evento não apenas através da sua voz, mas engaja o seu corpo para encenar a morte do candango. Seu corpo encena uma dessubjetivação, posto que encarna a morte do outro: como diria Agamben (2008), todo testemunho é testemunho de uma dialética entre dessubjetivação e subjetivação,⁵⁹ pois o sujeito fala “no lugar de”, já que os submersos “não têm ‘história’, nem ‘rostro’, e, menos ainda, ‘pensamento’” (AGAMBEN, 2008, p.43).

Não foram apenas os homens encarregados de recolher os cadáveres dos operários para lançá-los em valas que trataram de destruir os vestígios e providenciar o esquecimento dos mortos. O documentário evidencia como os líderes da construção e a história oficial promoveram um esquecimento deliberado daqueles que morreram, arriscando-se nos trabalhos nas obras ou assassinados por protestarem contra as péssimas condições de trabalho. O Ex-presidente da Novacap, Ernesto Silva, descreve o massacre da Pacheco Fernandes como uma briga entre operários bêbados no acampamento, onde a polícia “teve que intervir”, e que teria terminado com um morto e alguns feridos. Já o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer negam, de início, terem tomado conhecimento acerca do evento, para em seguida tratá-lo como algo sem importância. O filme aponta a intencionalidade do apagamento da história, e, “em última instância, a sonegação da informação, da experiência e a imposição do esquecimento” como “mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral e a desresponsabilização histórica” (PADRÓS, 2001, p.84).

Ao ser questionado por Vladimir Carvalho sobre a chacina dos operários da Pacheco Fernandes, Lúcio Costa reage como se nunca tivesse ouvido falar do massacre. À sua negação, a montagem responde com um *close* num jornal com as manchetes: “Exigimos a punição para os carrascos da Novacap”, “Vidas roubadas criminosamente e brutalmente”, “Não temos polícia, mas apenas bandidos vestindo fardas”, “Reação de famílias brasilienses contra a ‘polícia’ do Sr. Israel Pinheiro”. A imagem do jornal aparece na cena como evidência, prova contra o falso testemunho, tendo em vista que, se a chacina foi tão noticiada na época, não era possível que Lúcio Costa não soubesse do fato. A montagem interfere na relação estabelecida

⁵⁹Mais radicalmente, Agamben (2008) defende em *O que resta de Auschwitz* que o próprio sujeito é constituído através de uma dialética entre subjetivação e dessubjetivação, tendo em vista que ele é subjetivado por meio da linguagem, porém ela lhe é anterior e não lhe pertence: “(...) o lugar do humano está cindido, porque o homem tem lugar na fratura entre o ser que vive e o ser que fala, entre o não-humano e o humano. Ou seja: o homem tem lugar no não-lugar do homem, na frustrada articulação entre o ser que vive e o logos” (AGAMBEN, 2008, p.137).

entre cineasta e sujeito filmado, trazendo novos elementos discursivos para a cena, num confronto direto entre o arquivo e a palavra testemunhal.

Já Oscar Niemeyer, em um primeiro momento, relembra os anos da construção descrevendo-os como um período heroico, quando todos moravam em casas populares, comiam nos mesmos restaurantes, usavam a mesma indumentária, e acreditavam “que uma cidade diferente estava surgindo, uma cidade de homens iguais” (enquanto isto, seguem-se imagens de arquivo, a exemplo dos planos que mostram Niemeyer e sua equipe, retirados do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília*). Após a inauguração da cidade, segundo o arquiteto, um “muro de discriminação” teria se erguido entre eles e os operários. Os candangos “saíram de Brasília mais pobres ainda e foram morar longe da cidade que construíram”. Vladimir Carvalho questiona-o sobre o massacre dos operários da Pacheco Fernandes, ao que Niemeyer afirma que não pode opinar, pois não teria ficado sabendo do ocorrido. Em cena, Niemeyer encarna o fracasso da utopia socialista por trás da construção da cidade (como notado por James Holston (1993), Brasília foi projetada por um arquiteto socialista, um urbanista liberal de centro-esquerda, construída durante um governo desenvolvimentista, e se estabeleceu sob uma ditadura militar). No decorrer da entrevista, Vladimir Carvalho desloca a posição de Niemeyer, personagem que se apresenta como “observador crítico” do passado, para imputar-lhe parte da responsabilidade sobre as práticas exploradoras e violentas da Novacap. Brasília não era a “cidade do futuro” desde as suas primeiras obras. No enfrentamento com o personagem, o cineasta depõe contra a dicotomia entre o plano e a realidade, entre as intenções e as práticas dos sujeitos, criticando o argumento de que haveria um mundo ideal projetado sobre uma realidade hostil a sua realização, como se não houvesse problemas desde o planejamento – assim, *Conterrâneos velhos de guerra* aponta as contradições e incongruências entre o discurso utópico e a concretização da capital.

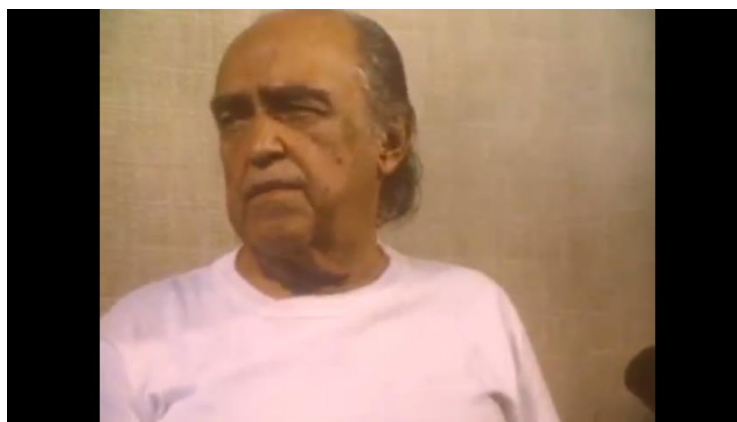
Vladimir Carvalho insiste, pergunta se JK nunca havia tocado no assunto, afirma que o fato foi noticiado pelos jornais e que Pompeu de Sousa (jornalista e político íntimo de JK) costuma contar que Juscelino teria ficado revoltado com as notícias sobre o massacre. A câmera faz então um *zoom* sobre o rosto de Niemeyer e o microfone se aproxima de sua boca. Ele diz que nada sabe do ocorrido e pergunta o que houve; a lente chega ainda mais perto de sua face. Uma imagem mostra um jornal com retratos de operários e o título: “Vinte mil escravos constroem a aventura da Nova Babilônia”. Câmera, som, montagem, luz, todo o aparato cinematográfico parece convergir contra o sujeito filmado. Niemeyer pede para que a

filmagem seja interrompida. O som é cortado e nós o vemos, mas não sabemos o que ele diz. Depois é a imagem que desaparece, e ouvimos o entrevistado perguntar quando isso aconteceu. Vladimir responde que foi no ano de 1959, e Niemeyer comenta que “é um regime de merda, matam tanto operário”, então a imagem reaparece e a câmera novamente dá *zoom* em seu rosto. O personagem permanece negando que saiba algo sobre o massacre, até que a claquete interrompe a cena. As luzes se acendem, e Niemeyer pede “apaguem esta merda, senão eu não faço mais”. A entrevista corre o risco de não prosseguir, numa cena em que a hostilidade entre cineasta e sujeito filmado implica na possibilidade de ruptura de uma relação.

Como afirma Comolli no ensaio *Como filmar o inimigo*, “aqui, a *mise-en-scène* comanda o sentido. Os corpos filmados sabem que são filmados e se expõem com ódio ao dispositivo que os afirma – desvelamento – tais como são” (2008, p.126). A cena é marcada pela duração, e os cortes são falsos cortes feitos para ludibriar o sujeito filmado; toda a ação permanece sendo filmada, com imagem e sem som, ou com som e sem imagem. É através da sincronia entre tempo e duração com a ação filmada que “o cinema pode registrar a passagem de um estado de enunciação a outro, a ruptura de uma conduta, o ponto de desequilíbrio de um corpo em torno de uma denegação” (COMOLLI, 2008 p.127). A *mise-en-scène* do enfrentamento coloca a si mesma em evidência – o aparato cinematográfico acaba por se enfatizar para realizar a crítica ao discurso de Niemeyer, a opacidade contra a transparência, o cineasta contra o sujeito filmado.

A vergonha que Niemeyer manifesta na cena do enfrentamento revela o sentimento de uma inelutável presença de si mesmo diante da câmera. Para Agamben (2008), na esteira de Levinas, a vergonha não expressa o julgamento de uma imperfeição da qual não compartilhamos, mas, ao contrário, é fruto de uma impossibilidade de fugir de si mesmo, e “esse duplo movimento, de subjetivação e dessubjetivação, é a vergonha” (2008, p.110). Para se defender, o arquiteto conta que, quando três operários foram mortos em Volta Redonda, ele fez um monumento (três lápides com a forma de obra em construção), onde consta “Vladimir, Valmir e Barroso, assassinados na revolução de tanto”, tendo sido aconselhado a usar a expressão “mortos”, mas teria insistido na palavra “assassinados”, recusando-se ao lugar de cúmplice da violência e do esquecimento. Há uma posição contraditória do personagem em cena: “filmado como inimigo”, ele busca, por outro lado, mostrar-se do mesmo lado que o cineasta, como alguém que recupera as memórias dos vencidos (ao se lembrar do monumento em homenagem aos operários mortos em Volta Redonda). Vladimir Carvalho acaba

encampando este embate sob a forma de “fogo amigo” com Oscar Niemeyer, de modo que o personagem não assume uma face única, mas encarna contradições.



5.3 Monumento de barbárie

A palavra testemunha em grego é *martis*, que quer dizer mártir: “a doutrina do martírio nasce, portanto, para justificar o escândalo de uma morte insensata, de uma carnificina que não podia deixar de parecer absurda” (AGAMBEN, 2008, p.37). Em *Conterrâneos velhos de guerra*, os testemunhos giram em torno de uma carnificina, o massacre dos operários da Pacheco Fernandes, de modo que as mortes dos trabalhadores submetidos a jornadas extenuantes, e também a exclusão dos candangos de Brasília, se vinculam inexoravelmente à narrativa do massacre. É a história do martírio dos candangos que construíram Brasília. Na contramão do esquecimento e do silêncio oficial encarnados nos personagens de Ernesto Silva, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, os candangos escavam o espaço das memórias subterrâneas, “que surgem e se mantêm nos interstícios dos espaços compreendidos entre o esquecimento e a memória social. Elas expressam as memórias dos excluídos, dos esquecidos da memória oficial” (PADRÓS, 2001, p.85). A metáfora das “memórias subterrâneas” se coaduna com a referência a corpos enterrados sob a Torre de Televisão de Brasília, segundo informa no filme Geraldo Campos, político do PCB e pioneiro, para quem alguns dos assassinados no massacre teriam sido jogados lá. Trata-se das memórias soterradas sob os monumentos, que falsificam uma história gloriosa do país do futuro construído no passado. A memória subterrânea é clandestina, perpassada oralmente, “(...) ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989, p.4). Mais além, como afirma Padrós (2001), a elaboração da memória

social é intrínseca à constituição de sujeitos coletivos, e no ato de questionar a história, ao recolher os cacos das memórias subterrâneas, é possível pensar em outros futuros – não se trata apenas de lembrar, mas de transformar o presente.

É necessário enfatizar que o fato de *Conterrâneos* se posicionar claramente “ao lado dos vencidos” não implica numa adesão absoluta à palavra dos candangos como verdade unívoca. Exemplo disso, uma sequência do documentário costura uma série de testemunhos acerca do massacre da Pacheco Fernandes que apresentam informações divergentes: entrecortados por trechos do show da banda de rock Fama (que canta uma música sobre “homens enterrados no chão do cerrado bem antes da ditadura”), seguem-se os testemunhos de Chapéu, que conta que dormiu no chão na noite do massacre com medo de ser atingido por balas, e que tinham morrido “mais de trinta homens”; Manoel Joaquim, que afirma que foram metralhadas “uma base de umas quarenta pessoas”; Zé Claro, que relata que viu caminhões saindo da Pacheco Fernandes carregando corpos, e comenta que “o pessoal falava que era de cento e cinquenta a duzentas pessoas”; e Eufrásio, que calcula terem morrido cerca de quinhentas pessoas, inclusive um primo seu. Ao reunir vozes que se contradizem, sem se preocupar em estabelecer um discurso em uníssono, o documentário apresenta a história como um complexo emaranhado de narrativas que não chegam a um fechamento, e o passado como o que podemos acessar através de versões, sendo o documentário uma versão entre tantas outras. Essa fragmentação narrativa do filme “desmonumentaliza” a própria noção de história.

Dona Suzana, única mulher que testemunha em *Conterrâneos velhos de guerra*, dá a sua versão da história numa cena que oscila entre o cotidiano e o passado. Lavadeira que teria reencontrado o irmão migrado do Nordeste há dezesseis anos, ela tinha se dirigido ao acampamento para entregar roupas passadas aos operários. A lavadeira caminha pela terra de chão batido carregando uma bacia cheia de roupas, tendo dois cabos logo atrás dela. Dona Suzana conta que estava levando roupas de cabos para lavar naquele dia, “como estou fazendo agora”, mas foi impedida de chegar ao lugar onde trabalhava porque foi avisada de que tinham ocorrido muitas mortes ali, inclusive vários conhecidos morreram no massacre da Pacheco Fernandes. Ela conta que voltou com as roupas “passadinhas” e as guardou, enquanto a câmera executa um *travelling* mostrando roupas penduradas na parede de um barraco de madeira e em um beliche, onde dorme um operário. Nessa cena, a catástrofe e a banalidade cotidiana se imbricam e o testemunho transforma-se numa reencenação trivial em que não vemos o momento essencial da narrativa (o massacre), mas uma ação cotidiana realizada por uma terceira pessoa, uma testemunha que não estava presente no acontecimento. A

aproximação entre o cotidiano e a cena do massacre promove uma perenidade da catástrofe, ou seja, a encenação de um passado que insiste em permanecer no transcorrer do presente de quem narra.



Em seguida, Vladimir Carvalho e o técnico de som da equipe aparecem junto com Gegê numa estrada de terra com barracos ao fundo, e a câmera segue os movimentos do operário, que aponta para um descampado e pede para a equipe o acompanhar até o local mais preciso da chacina. Enquanto Gegê mostra o portão de entrada dos alojamentos, surge a imagem de um jornal com a fotografia de um caminhão cheio de trabalhadores e a manchete “Portão da morte”. Outro operário, Clementino, conta que estava dentro do alojamento e correu para não ser atingido; aparece então a imagem de um jornal com a foto de um sobrevivente e o *zoom* foca na manchete “Acordou para apanhar”. Na entrevista, Clementino afirma que, apesar de o jornal informar que teriam morrido “apenas” três operários, saíram basculantes com cadáveres para serem enterrados no cerrado (vê-se a imagem de uma foto do acampamento no jornal); após a chacina, segundo o seu relato, os trabalhadores tiveram vontade de ir embora, mas foram aconselhados a ficar. Nesta cena, ao retornar ao lugar do massacre, há uma passagem constante entre campo e fora de campo, entre presente e passado, através da elaboração de memórias impulsionadas pela contiguidade ao espaço. Há também coerência e continuidade entre arquivo e testemunho (do portão do acampamento mostrado por Gegê ao “portão da morte” da manchete, do relato de Clementino que fugiu das balas à manchete “acordou para apanhar”), criando uma cena que alia o arquivo à narração e ao engajamento dos corpos das testemunhas na relação com o espaço (diferente do que ocorre nas entrevistas com Silva, Costa e Niemeyer, em que as imagens de arquivo servem para colocar em crise o que é dito no testemunho). A relação entre testemunho e arquivo, no entanto, não está livre de tensões, tendo em vista que a testemunha coloca em dúvida o que foi narrado pelos jornais.

Vladimir Carvalho segue com Gegê para o cinema da construtora Rabelo (o primeiro de Brasília, segundo o operário), lugar onde a testemunha estava na noite do massacre. Gegê senta ao lado do cineasta num dos degraus do espaço onde ficavam os espectadores, então conta que estava assistindo a um “filme de ficção”, “daquelas formigas gigantes”, quando ouviu os disparos – a câmera assume o ponto de vista de Gegê, voltado para onde antes estaria a tela, trazendo o espectador para perto das imagens da memória da testemunha. Ele conta que chegou a ir até o acampamento e viu os mortos. Nas cenas em que Gegê retorna ao lugar do massacre e ao local onde ele se encontrava quando a tragédia ocorreu, o documentário apresenta o *espaço da catástrofe*, palco da barbárie e propulsor das memórias subterrâneas, em contraposição ao *espaço do progresso* que caracterizou a construção de Brasília, cidade erigida com o propósito de materializar um novo tempo, sendo palco do “país do futuro”.



Numa sequência de *Conterrâneos*, planos em preto e branco mostram operários e bombeiros desenterrando corpos de trabalhadores mortos sob o concreto do Banco Central em construção (o prédio foi inaugurado em 1981). A câmera ausculta a obra, trazendo à tona partes dos corpos de operários soterrados, enquanto curiosos observam o andamento dos trabalhos. Vladimir Carvalho pergunta a Teodoro, candango apaixonado pelo bumba-meu-boi, que aparece em cena cercado de artefatos relacionados a essa tradição, se ele conhece o Túmulo do Candango Desconhecido, enquanto aparecem imagens de um túmulo (com flores, velas e uma lápide ao fundo), rodeado de pessoas de luto que colocam as mãos sobre o sepulcro. Eis que Teodoro responde:

Sempre existiu aqui no Distrito Federal a mesma coisa que na Segunda Guerra Mundial. O soldado desconhecido. Havia interesse das empreiteiras em esconder o defunto dos parentes, que muitos trabalhavam, pai, irmão, cunhado, filho na mesma firma e muitos desapareciam e esses já iam pro Túmulo do Candango Desconhecido.

Ao perscrutar os cadáveres dos “candangos desconhecidos” sob o Banco Central, *Conterrâneos velhos de guerra* revela os corpos-ruínas, os corpos vítimas da barbárie produzida pelo progresso, os corpos daqueles que foram relegados ao esquecimento, lançados na lata de lixo da história.

Diferente dos candangos desconhecidos cujos corpos foram lançados em valas, Juscelino Kubitschek, morto em 1976, teve um enterro onde compareceram milhares de pessoas e seus restos mortais foram depositados no Memorial JK. Apesar de sua morte ter sido lembrada e se tornado um monumento em plena Praça do Cruzeiro, ela também foi violada pela memória imposta pelo Estado. Geraldo Campos coloca em dúvida o caráter accidental da morte de Juscelino e conta que “a ideia das autoridades aqui na época da ditadura militar era de fazer um enterro rápido, evitando manifestações”. As imagens em preto e branco mostram a multidão acompanhando o cortejo; um grupo de motoqueiros com uma faixa onde se lê “Ao querido Juscelino, nossa eterna gratidão”; um homem simples caindo em prantos junto ao caixão de JK envolto com a bandeira do Brasil (Teodoro diz: “no mundo só tem duas coisas estimadas que é de toda humanidade: é Juscelino e o Flamengo”). Geraldo Campos relata que, na ocasião, houve diversos discursos contra a cassação⁶⁰ de Juscelino, como o de Ulysses Guimarães, político do MDB, tendo se constituído como “a primeira manifestação política depois do início da ditadura na Capital da República” (um dos planos desta sequência mostra uma faixa na multidão onde está escrito: “JK, a luta continua. Eleições em 1982”). Pompeu de Sousa, num cômodo repleto de fotografias de Juscelino, comenta ainda que, estranhamente, circulou um boato de que JK estava morto, o que teria motivado comemorações pela sua “não-morte”, e eis que ele morreu de fato uma semana depois. A

⁶⁰Segundo Marcos Napolitano (2014), na época da rebelião militar, Juscelino Kubitschek havia ficado neutro, e, após a consumação do Golpe de 64, ele teria até mesmo ajudado, no Congresso, o general Castelo Branco a se estabelecer como presidente (em 11 de abril, foram cassados os mandatos de 40 parlamentares, e Castelo Branco foi eleito presidente com 361 votos a favor e 72 abstenções, entre os votos a favor constava o de JK, cassado apenas três meses após o Golpe). Para Napolitano, há continuidades entre a democracia vigente no país desde 1946 e a ditadura militar, no que diz respeito ao plano econômico: “Os governos militares só permitiram que o modelo de desenvolvimento implantado ainda no governo Juscelino Kubitschek, em 1956, com seu famoso Plano de Metas, fluísse sem maiores constrangimentos institucionais ou questionamentos dos grupos sociais pouco beneficiados. A diferença é que a política econômica implementada após o Golpe veio provar que entre os dois ramos do grande capital havia mais complementaridades do que conflitos, ao contrário do que a esquerda nacionalista pensava” (NAPOLITANO, 2014, p.135). Em 1966, JK esteve junto com Carlos Lacerda, da União Democrática Nacional (UDN), antigo desafeto seu, na formação da Frente Ampla contra o regime militar. No ano anterior, JK havia demonstrado sua força política ao ajudar a eleger dois governadores de importantes estados: Negrão de Lima (Guanabara) e Israel Pinheiro (Minas Gerais). Como informa reportagem de Carolina Linhares (2017), as Comissões da Verdade dos estados de Minas Gerais, São Paulo e da cidade de São Paulo concluíram que o acidente de carro que matou JK e seu motorista em agosto de 1976, batendo numa carreta no trajeto de Rio a São Paulo, na verdade não foi accidental, mas teria sido motivado por razões políticas pelo aparelho de repressão da ditadura militar.

montagem paralela une os planos da estátua de Kubitschek com cordas amarradas ao pescoço às imagens de Pompeu narrando esse episódio. A partir das imagens da estátua de JK com cordas no pescoço, o documentário cria uma metáfora sobre o suposto assassinato de Juscelino, numa cena que lembra a destruição da estátua do czar Alexandre III em *Outubro* (1927), de Eisenstein. A sequência sobre a morte de Kubitschek evidencia o caráter problemático do projeto desenvolvimentista, que terminou por dar lugar aos governos autoritários, regimes que encontraram na cidade burocrática e isolada das pressões populares o cenário perfeito para a sua consumação. Em *Conterrâneos*, as sementes dos governos militares já estavam lançadas através das práticas autoritárias da Guarda Especial de Brasília, sendo o massacre dos operários da Pacheco Fernandes intrinsecamente vinculado ao assassinato de JK e ao de tantos presos políticos na ditadura. O tempo histórico do documentário conflui os momentos dos protestos a favor das Diretas Já e os problemas da democracia no presente (o filme foi lançado apenas seis anos após a conclusão da abertura política no país).

5.4 Os expelidos de Brasília

Em *Conterrâneos velhos de guerra*, há os corpos dos candangos sob o concreto dos monumentos da barbárie, e há também os corpos dos expelidos de Brasília: são corpos que sobram, tratados como restos sem valor, remanescentes descartáveis. A palavra candango deriva do termo *kundungu*, “(...) expressão usada pelos africanos escravizados para se referir a algo ruim, ordinário, vil, abjeto e conseqüentemente para designar os traficantes de navios negreiros e senhores de escravos” (SAMPAIO, 2016, p.63). Segundo Juliana Sampaio (2016), a palavra foi usada durante a construção de Brasília para se referir aos homens “sem qualidades”, migrantes pobres que trabalharam para erguer a capital, sendo mais tarde ressignificada pelo discurso desenvolvimentista para atribuir sentidos positivos ao engajamento no projeto de Brasília; porém, após a inauguração, o termo voltou a carregar um significado negativo, pois o candango era o trabalhador que morava nas cidades satélites, enquanto o brasiliense era aquele que fazia parte do Plano Piloto. *Conterrâneos* encontra na condição de corpos restantes dos candangos não só a expressão da exclusão que vivem atualmente na cidade, como também a potência histórica que carregam.

Um dos expelidos é Elísio, que fazia bolos numa padaria na Vila do IAPI e perdeu quase a totalidade da visão após ter sido atropelado por um caminhão “da companhia” (provavelmente a Novacap): “eu virei um saco de osso misturado com sangue”, ele diz. A câmera destaca a presença de um cartaz em sua miserável residência, onde se lê: “Cristo salva”. Elísio lê com dificuldade a Bíblia, que ele ergue para muito próximo dos olhos. Certamente, o filme ironiza a mensagem no cartaz e mostra a vida de Elísio sob a perspectiva da miséria e da alienação, em vez da salvação – o cineasta desvia o significado de um elemento encontrado na tomada, e, além disso, a quase cegueira se torna metáfora da falta de consciência de classe e da alienação promovida pela religião. Uma imagem de arquivo mostra JK sentado, com as mãos nos olhos, num gesto emocionado. Elísio afirma que é crente em Jesus Cristo e que espera que seja aprovado um decreto que conceda aposentadoria aos inválidos. O termo inválido aqui parece indicar não apenas aqueles que são incapazes de desempenhar determinadas atividades, mas a própria condição dos candangos “sem valor”. São cadáveres, corpos mutilados, deficientes, moribundos, explorados e violentados, que aparecem em cena como o reverso daqueles homens incansáveis que atravessavam a noite e o dia construindo um novo país, tal como na fala de Ernesto Silva e no imaginário propagado pelos cinejornais de propaganda da Novacap. Mais tarde, *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, irá apresentar homens mutilados de Ceilândia como ciborgues de ficção científica, homens do passado com corpos “inválidos”, em vez dos homens do futuro com corpos superpotentes.

Há uma simbiose em *Conterrâneos velhos de guerra* entre os corpos dos candangos e os resíduos, até mesmo os dejetos da cidade. Em uma sequência, mulheres, homens e crianças reviram o lixo que acabara de ser depositado num descampado por um caminhão, ao som da música triunfal *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner, em uma montagem irônica que aponta a decadência onde se supunha o progresso; a câmera perscruta-os de perto, depois sobrevoa o lixão onde os restos e os homens se confundem. Em seguida, o médico Gustavo comenta sobre a época em que trabalhou no Hospital de Base, quando houve a epidemia de meningite que assolou as invasões que existiam no início da formação da Ceilândia; seguem-se imagens de uma mulher com crianças comendo alimentos sujos, operários almoçando um prato repulsivo, filas na frente do Hospital de Base, e um homem convalescente sendo levantado do chão por um profissional de saúde. Gustavo conta que, certa vez, um enfermeiro suíço relatou que, quando esteve no Brasil, ficou surpreso ao perguntar sobre a epidemia de meningite e pedir para ser vacinado, obtendo como resposta de um médico que “nesse país

não há, não houve e jamais haverá meningite”, expressão da mentalidade característica de um tempo em que a ditadura propagava: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Transcorrem imagens de pedaços de carne de boi podre rodeada por moscas, ao som da música *Coro dos escravos hebreus*. A montagem fabrica uma associação entre a carne de boi podre e o massacre social colocado em prática pela ditadura militar, que aprofundou as desigualdades no país, ao passo que criava ilusões sobre as condições sociais em que o Brasil se encontrava (metáfora que poderíamos aproximar da relação entre o massacre dos operários e o abate de bois na montagem de *A greve* (1925), de Serguei Eisenstein). O filme traça continuidades entre a utopia de Brasília no projeto desenvolvimentista de JK e a farsa do Brasil desenvolvido propalada pela ideologia do progresso da ditadura militar, tornando Brasília uma síntese das contradições do desenvolvimento no país.

Enquanto crianças brincam num esgoto a céu aberto em Ceilândia, um homem conta sobre a trágica morte de três crianças – uma teria caído numa vala de esgoto, as outras duas pularam em seguida na tentativa de salvá-la, porém as três morreram ao final. A imagem das crianças entre os excrementos revela a sua condição: excremento deriva não apenas daquilo que é repelido por aparelhos excretadores, mas também a qualidade do que é desprezível. São vidas tidas como desprezíveis, excretadas pelo corpo da cidade.



No entanto, o documentário não aborda as vidas dos expelidos apenas sob a chave de sua miséria. Há também lazer, sentimento de pertença. *Conterrâneos* não apresenta os candangos de maneira unívoca, não incorre numa visão miserabilista, baseada apenas na compaixão e na superioridade do cineasta e do espectador a quem se dirige em relação aos sujeitos filmados. Numa mesma sequência, há imagens como a de um menino doente, sem cabelos e pálido, e de meninos tristes rondando uma mesa onde homens jogam sinuca (na parede está escrito “Um parceiro é responsável pelo outro”, e a câmera sugere, junto com a montagem que une o escrito à fala de Gustavo, que aqueles eram bandidos que usavam os meninos na execução de crimes); mas há também meninos jogando futebol e brincando de subir no pau de sebo, e um garoto tocando um instrumento feito de latas junto à Torre de Televisão. O médico Gustavo conta a história do menino que morreu pouco depois de sair da Colmeia (uma unidade para menores infratores em Brasília), deixando nas paredes um poema que seria um prelúdio e um presságio do seu destino: “Sete salvas de tiro de canhão/ em honra

e homenagem aos mortos da ilha da ilusão/ Onde o caminho da água é o fogo/ O caminho do amigo, o dinheiro/ O caminho do acaso, a sorte/ O caminho da vida, a morte”. Das crianças brincando no pau de sebo à multidão se divertindo na piscina de ondas (enquanto toca “eu não vim de longe para me enganar”, da música *A peleja do diabo com o dono do céu*, na voz de Zé Ramalho), a montagem mostra a miséria em que vivem os candangos, mas também seus afetos, jogos e poesia. Não sem problematizações: as fotos do general Geisel acenando num trem de turismo e caminhando numa praia (sobre esta última, a voz de Ramalho canta “assim como Deus, parabéns o mal”), imagens de arquivo inseridas na sequência da piscina de ondas, tecem as relações entre a diversão na piscina e a política de “pão e circo” colocada em prática na ditadura militar.

Uma cena em particular sintetiza as contradições do desenvolvimentismo através de metáforas encontradas na situação da tomada. Vladimir Carvalho entrevista Anísio, o pedreiro que trabalhou na construção de Brasília, foi removido de uma invasão e enviado para Ceilândia, e não consegue concluir as obras da própria casa. A sequência mostra imagens em preto e branco de quando Anísio trabalhava para construir a casa havia seis meses, quando ele acreditava que iria finalizar a obra após cinco anos – coincidentemente, o mesmo tempo que levou para construir a capital. Enquanto comenta sobre o andamento da obra, a câmera mostra um cartaz na parede em que está escrito “Construindo o Brasil”. A casa de Anísio é um espaço metonímico vinculado diretamente a Brasília e ao Brasil, metáfora dos “50 anos em 5”. A montagem cria um “antes e depois”: no retorno da equipe, Anísio relata que está trabalhando nas obras da casa há 14 anos (muito mais do que os cinco inicialmente planejados), e chegou a ser expulso da igreja porque começou a jogar para ganhar dinheiro. A cena termina com a câmera perscrutando o reboco no teto, mostrando o operário sentado no sofá, olhando com desalento para a planta da casa, enquanto toca a música *Pedreiro Waldemar*, de Wilson Batista: “Você conhece o pedreiro Waldemar?/ Não conhece?/ Mas eu vou lhe apresentar/ De madrugada toma o trem da circular/ Faz tanta casa e não tem casa pra morar”. Por outro lado, a sua esposa, Dona Josefina, afirma que não sente a menor vontade de voltar para o Nordeste, onde trabalhava “das seis às seis” na enxada. A casa incompleta do pedreiro que ajudou a construir Brasília é o anti-monumento, metáfora do reverso da utopia: não o monumental, mas o inacabado; não a aceleração do tempo em direção ao país desenvolvido, mas a permanência das condições precárias.

A ideia de inacabamento como crítica ao desenvolvimento também está presente na sequência sobre a construção da Ponte Costa e Silva, inaugurada em 1976 por Geisel, ligando

o Lago Sul ao Plano Piloto. Numa entrevista na beira da piscina da casa do embaixador Wladimir Murtinho, ele explica que a ponte é algo necessário, porque “permitiu a incorporação do Lago Sul à cidade”, mas também uma “decisão estética”, caracterizando a ponte como mais um monumento da cidade, semelhante a um pássaro. *Conterrâneos velhos de guerra* traz imagens de homens se banhando no lago e operários trabalhando na construção, enquanto Wladimir Murtinho passeia num barco. Os planos que mostram, progressivamente, o crescimento da ponte no decorrer dos anos (projetada por Niemeyer em 1967, suas obras começaram em 1973 e só foram concluídas após três anos), são acompanhados pela voz entediante e pomposa de Murtinho, ao som da valsa *Kaiser-Walzer*, de Johann Strauss. A voz que dita coisas grandiloquentes, a música erudita plácida e os *travellings* delicados sob a ponte em construção criam uma ironia sobre o esteticismo daquele projeto arquitetônico, que lembra o estilo de *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade (que alia a narração de Ferreira Gullar com base no *Relatório do Plano Piloto*, os *travellings* pelas superquadras e a música de Erik Satie na fabricação da ironia, como analisamos no quarto capítulo). A ironia dirigida ao esteticismo dos projetos arquitetônicos de Brasília satiriza o caráter superficial dos monumentos diante das profundas desigualdades. O inacabamento da obra e a morosidade de sua finalização expressam a crítica ao “eterno país do futuro”, a promessa adiada da realização da utopia, enquanto o país permanece emperrado no “atraso”.

Enquanto alguns privilegiados são agraciados com obras que facilitam a sua integração ao Plano Piloto (a exemplo do embaixador Wladimir Murtinho, que mora no Lago Sul, região repleta de mansões em Brasília, ao afirmar que “eu me benefico diretamente da ponte, porque estou a oito minutos do Itamaraty e a dez minutos do Buriti”), outros são expulsos das imediações do Lago do Paranoá, na Vila Paranoá, flagelados por ações do Estado que os excluem como se fossem corpos estranhos que comprometem o “bom funcionamento e a harmonia” da cidade. A câmera faz um *zoom out* e uma panorâmica para a esquerda, e progressivamente sai do Plano Piloto (o Palácio da Alvorada em primeiro plano, marcando as disparidades entre o lar dos poderosos e as moradias improvisadas pelos miseráveis), para mostrar os barracos de uma invasão de onde se veem os edifícios do Plano Piloto ao fundo do quadro. Se o projeto de Brasília constrói fossos sociais entre os mais ricos e os mais pobres, o quadro faz convergir num mesmo espaço as contradições e assimetrias da cidade. Enquanto isso, a narração de Othon Bastos informa:

Certo ou errado, o fato é que a construção de Brasília legou uma herança de conflitos. Na Vila Paranoá, vistosa colina olhando do alto o Palácio da Alvorada, os remanescentes dos que construíram a barragem do grande lago resistem até hoje às investidas dos poderosos. Sinistra aliança ronda o antigo acampamento, a demagogia e a violência do governo, a cobiça e a especulação das imobiliárias.



A narração sintetiza, verbalmente, toda a sequência de imagens que virão a seguir, trazendo um “didatismo reflexivo”, por assim dizer. Vladimir Carvalho entrevista Geraldo, um dos remanescentes que vivem na Vila Paranoá. Geraldo afirma que eles logo serão expulsos porque estão “nos fundos do Palácio da Alvorada”, diante de uma das melhores vistas de Brasília. Ele conta sobre outra ocasião em que a invasão foi destruída, quando, num primeiro momento, a população resistiu aos policiais, e, noutro momento, os tratores vieram derrubar os barracos.

As imagens aéreas mostram uma grande quantidade de barracos em outra invasão, localizada na Superquadra 110 Norte, enquanto Othon Bastos explica que as próprias construtoras estimularam esse tipo de ocupação, “interessadas em se livrarem dos investimentos em transporte e alojamento”, contando com a cumplicidade dos políticos. O cineasta entrevista o secretário de Serviços Sociais, responsável por expulsar os “invasores”. O secretário age de maneira demagógica, toma um passe com uma benzedeira, e diz acreditar na possibilidade de dar fim à invasão sem o uso da força. Uma lavadeira declara que não vai voltar para o Ceará para passar fome; uma mulher amamenta uma criança enquanto os barracos são derrubados; uma velha senhora diz que não merece ser despejada; uma mulher reclama que o esposo acabara de comprar os materiais utilizados para erguer o barraco que estava sendo destruído. Estas entrevistas, filmadas no calor da hora, são de um cinema que registra a história acontecendo no presente, com planos que captam no próprio cenário da situação filmada elementos para elaborar uma crítica ao Estado opressor, à polícia violenta e à

especulação imobiliária (através do trabalho de *mise-en-scène*). A câmera destaca a placa de uma vendinha onde se lê “pão e leite”, numa referência à fome de que tanto reclamam os expelidos da invasão. Um plano enfatiza a placa que anuncia que ali será construída a sede de uma imobiliária, e dois policiais, a postos logo abaixo da placa, mais parecem “cães de guarda” das imobiliárias. Os policiais avançam sobre a população ao som da grandiloquente *Cavalcada das Valquírias*, tendo uma mulher com uma criança de colo e um guarda sol ao fundo do quadro – numa cena que dialoga com a famosa cena da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin*, quando soldados descem as escadas e derrubam um carrinho de bebê, para desespero de uma senhora que o carregava. Os tratores colocam os barracos abaixo, os candangos aparecem entre os destroços, corpos-ruínas da cidade. Um velho senhor junta suas coisas, a câmera mostra a presença de uma bandeira do Brasil sobre o barraco, uma ironia contra o lema *ordem e progresso*, onde se vê o caos e as ruínas. Por fim, a câmera faz um *travelling* em direção a um *outdoor* sobre os escombros, em que está escrito: “A arte de morar. Le grand style. Excelentes apartamentos 2, 3 e 4 quartos com suíte. Vendas aqui, 225830, 2749033, Encol S.A.”. A cena desvia o sentido da linguagem publicitária, colocando no mesmo quadro os destroços dos barracos daqueles que não têm onde morar e “a arte de morar”, fazendo conviver no mesmo espaço o sonho da felicidade difundido pelo capitalismo e a violência contra os miseráveis promovida em nome da especulação imobiliária.



No entanto, os candangos não são retratados apenas como os corpos desprezíveis e expelidos da cidade, mas como corpos que resistem. Vladimir Carvalho vai até a Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc), e a câmera destaca a presença de uma placa onde se leem as palavras “força e união” sobre o desenho de um punho cerrado, numa referência à capacidade de organização dos moradores da cidade. Um dos fundadores da Assimoc, Hermínio, conta que os moradores da Vila do IAPI foram retirados das imediações do Plano Piloto para que os turistas tivessem uma boa visão da capital, “jogando no mato, igual joga no lixo, para cães, para os animais bravos comer”, os moradores das invasões (no próprio testemunho do personagem se faz presente essa metáfora constante nas imagens do filme: a relação entre os expelidos de Brasília e os vestígios, o lixo). Hermínio narra que, quando lá chegaram, os retirados das invasões encontraram apenas “terra e capim”, e o filme mostra imagens da chuva caindo sobre a mata do cerrado e fotografias dos novos moradores chegando com aparelhos eletrodomésticos e móveis, de mudança.

O testemunho de Hermínio lembra outro que vemos num filme realizado anos mais tarde, *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, em que Nancy afirma que, ao chegarem a Ceilândia, os novos moradores lá encontraram “muito mato, muita terra, muita poeira e infra nenhuma”. Eurípedes, outro integrante da Assimoc, relata, sentado ao lado de Hermínio, que “houve uma resolução na época que disciplinava valores e preços e formas de pagamento, só que infelizmente o governador não cumpriu com a sua obrigação. Foi quando nós tivemos de nos organizar para ir à justiça para fazer com que o governador cumprisse a sua própria lei”. Hermínio explica que o nome “incansáveis” foi escolhido porque eles lutam com coragem e permanentemente. Assim, *Conterrâneos velhos de guerra* se dedica a recuperar as memórias subterrâneas de Brasília que estão intrinsecamente vinculadas à formação de um sujeito coletivo potente e combativo. No lugar do “nós”, os “conterrâneos”, o cineasta investe no cinema para narrar a história e fazer história, na relação com os flagelos e as lutas dos expelidos de Brasília.

O filme aposta não apenas na capacidade de organização dos moradores através de movimentos sociais, como também na política partidária. Geraldo Campos, que trabalhou como pedreiro na construção de Brasília, afirma que o massacre dos operários da Pacheco Fernandes estimulou os trabalhadores a se unirem para defender os seus direitos, dando origem ao primeiro sindicato da construção civil em Brasília. Ele encaminhou uma série de denúncias contra a Novacap ao Congresso, e enfatiza a “mão de ferro” com que Israel Pinheiro, presidente da companhia, conduzia as obras da construção de Brasília e impedia a

divulgação das atrocidades cometidas no processo. Geraldo Campos conta que a repercussão dos fatos teria feito com que os trabalhadores se engajassem contra o massacre, os maus tratos e as ilegalidades cometidas pela Novacap, enquanto transcorre um plano em que operários caminham na direção da câmera, imagens de arquivo da construção retiradas do filme *Brasília segundo Feldman* (neste, essas imagens também carregam um forte verniz utópico, num final que alude à importância da luta dos operários, como vimos no segundo capítulo). O deputado Geraldo Campos, que aparece discursando na Câmara, elogia o fato de a maior parte da bancada de Brasília no Congresso Nacional ser composta por nordestinos. *Conterrâneos* foi realizado no decorrer da ditadura militar e lançado apenas seis anos após a redemocratização do país; lembremos que movimentos de operários, a exemplo das greves capitaneadas por lideranças dos sindicatos de trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista, começaram poucos dias antes do início do governo Figueiredo, que prometia uma progressiva abertura política, e se deparou com movimentos que forçavam os limites da abertura. Em 1980, a grande liderança do movimento grevista do ABC, Luís Inácio Lula da Silva, funda junto com trabalhadores e intelectuais o Partido dos Trabalhadores (PT). Portanto, *Conterrâneos velhos de guerra* reverbera um momento político marcado pela participação fundamental dos trabalhadores na efetivação de mudanças profundas no país, na decadência da ditadura militar e na reabertura democrática. Cerca de 20 anos mais tarde, um filme como *A cidade é uma só?* (que será analisado no próximo capítulo) irá, na direção oposta, criticar a representação política através do personagem ficcional Dildu, candidato a distrital numa fracassada campanha mambembe, tendo em vista o fosso entre representantes e representados já no período em que o PT se encontrava na presidência da República.

Na última sequência do filme, Pompeu de Sousa afirma, olhando e apontando diretamente para a câmera, discursando para o espectador, que “a utopia da capital da esperança se transformou na utopia da capital do desespero nacional” e que “a conscientização do desespero nacional pode se tornar esperança novamente”. A câmera faz um *close* numa foto de JK sorridente, fixada na parede. Em seguida, vemos imagens de uma multidão revirando e incendiando viaturas e ônibus próximos à Torre de Televisão perante os olhares atônitos de testemunhas oculares numa passarela sobre a Plataforma Rodoviária, enquanto ouvimos a sinfonia *Cavalgada das Valquírias* (presente em diversas cenas do filme, a exemplo da cena já mencionada em que miseráveis catam restos no lixão, e também na cena da expulsão dos moradores da invasão da Superquadra 110 Norte, a música funciona como a trilha da dialética entre construção e destruição elaborada em *Conterrâneos* ao retratar

Brasília). Uma das testemunhas oculares na passarela sobre a Plataforma é o próprio cinegrafista, que produziu as imagens de arquivo do tumulto utilizadas no filme, feitas por uma câmera que treme, que fica suja, produzindo imagens marcadas pelo imprevisto no caos da situação. Um plano destaca a imagem de uma cerca tendo o Congresso Nacional ao fundo, junto a uma placa em que consta a palavra “Perigo”. As imagens foram capturadas no Badernaço, um motim na Esplanada dos Ministérios ocorrido em novembro de 1986, durante um protesto contra o Plano Cruzado II, no governo do presidente José Sarney, plano que levava o nome da moeda que substituiu o cruzeiro e que, de início, registrou a diminuição da inflação acachapante, para depois retornar ao seu aumento. Mais tarde, haveria uma série de suspeitas em torno das manifestações, que podem ter sido impulsionadas por agentes infiltrados inconformados com o fim da ditadura militar.⁶¹ O caos na Esplanada dos Ministérios é a conclusão do filme, numa final aberto que pode aludir tanto a um horizonte utópico, revolucionário, como a um horizonte de crise e constante desesperança. A destruição do Eixo Monumental de Brasília como metáfora da implosão de um tempo histórico baseado na noção de progresso retornará no final apocalítico de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. A partir da atenção às ruínas (o cerrado em cinzas, o lixão, os barracos destruídos, as viaturas em chamas), *Conterrâneos* elabora uma dialética entre construção e destruição, entre progresso e caos, entre o futuro e o passado.

Conterrâneos velhos de guerra desvia a história e a arquitetura através de corpos-ruínas – aqueles que restam, ejetados ou soterrados na cidade, mas também corpos que carregam as memórias dos vencidos, lançadas na lata de lixo da história, e que emergem como sujeito coletivo, os candangos. As histórias que narram é o que resta entre eles, é o que promove a abertura para outras possibilidades utópicas latentes.

⁶¹O Badernaço envolveu a participação de cerca de cinco mil pessoas. Segundo Daniel Barbosa (2018), houve repressão violenta contra a manifestação num primeiro momento, mas, em seguida, os policiais assistiram de forma passiva à depredação dos veículos, iniciada por mascarados, que poderiam ser “(...) agentes da ‘linha dura’ que vinha, desde os anos 1970, tentando sabotar a abertura e, depois, a transição democrática” (BABORSA, 2018, p.61).

6 Ficcionalizar o arquivo, documentar a ficção – *A cidade é uma só?*

Logo no início, *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, anuncia que “este filme foi parcialmente produzido com recursos do Edital nº7, de 2010, com temática “Brasília: 50 anos”, do Ministério da Cultura e TV Brasil”. O longa-metragem se insere num contexto de comemorações, motivador de uma relação nostálgica diante da construção da capital, como pode ser visto em produções como *Brasília, projeto capital* (2010), de Frederico Schmidt (TV Câmara), *Poeira e batom no Planalto Central – 50 mulheres na construção de Brasília* (financiado pela Petrobras), de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma, e *Pioneiros de Brasília* (2010), de Silvio Schmitt (TV Senado). Essa profusão de documentários que narram a história da construção de Brasília poderia ser associada à proliferação dos chamados “lugares de memória”,⁶² que “(...) nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p.13). Em tempos de aceleração do tempo e de criação de fossos entre o passado e o presente, devido às intensas transformações históricas, o imperativo é arquivar: torna-se necessário elaborar intersecções entre memória e história, ressaltar significados e imortalizar eventos, resultando em celebrações dos “lugares de memória”, sítios onde se abriga a memória coletiva, em tempos de crise da transmissão.

Menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo presente e a preservação integral de todo o passado. (NORA, 1993, p.14)

⁶²O conceito de lugares de memória foi apresentado na obra *Les lieux de mémoire*, organizada por Pierre Nora e lançada a partir de 1984, contando com sete tomos. Para Pierre Nora (1993), o estudo dos lugares de memória na França abarcava dois movimentos: o movimento historiográfico, de estudo crítico da história; e, por outro lado, o movimento histórico do fim das sociedades-memória (as sociedades arcaicas em que os valores e narrativas são transmitidos pela oralidade, fundamentadas na tradição e nas continuidades entre passado e futuro). Ele cita como exemplo de lugares de memória o Arco do Triunfo (monumento construído sob as ordens de Napoleão Bonaparte, em comemoração às suas vitórias bélicas), o 14 de julho (que celebra a Tomada da Bastilha, ocorrida em 1789, quando teve início a Revolução Francesa) e *A Marselhesa* (hino nacional francês). Segundo o autor, os lugares de memória promovem sacralizações e pertencimento a grupos, em momento de dessacralizações e despertencimento. “Lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semi-oficiais e institucionais, semi-afetivos e sentimentais; lugares de unanimidade sem unanimismo que não exprimem mais nem convicção militante nem participação apaixonada, mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica. Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica, para uma história crítica; é o momento dos lugares de memória. Não se celebra mais a Nação, mas se estudam suas celebrações” (NORA, 1993, p.13-14).

No entanto, *A cidade é uma só?* coloca-se na contramão desse movimento. O primeiro longa-metragem de Adirley Queirós, morador de Ceilândia, revela espaços de esquecimento e fissuras, na cidade e na nação, através do desvio de imagens e sons de arquivo. No filme, a participação de Nancy no coral de crianças que gravou o *jingle A cidade é uma só* para a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), que deu origem à Ceilândia, é o mote para a narração da história de um lugar que nasceu de uma propalada união, mas que foi construído para abrigar os expelidos da cidade. O testemunho de Nancy sobre a CEI é articulado ao cotidiano encenado de personagens ficcionais (cujas criações emprestam, em parte, experiências vividas pelos atores): Dildu, auxiliar de limpeza que trabalha no Plano Piloto e mora em Ceilândia, e que se envolve numa fantasiosa campanha para deputado distrital; ele é auxiliado por seu cunhado, Zé Antônio, um grileiro que almeja ficar rico através da entrada de Dildu na política partidária. As relações entre o testemunho de Nancy e as encenações de Dildu e Zé Antônio produzem a crítica das utopias passadas. Se o testemunho de Nancy faz um movimento em direção ao passado, numa busca por arquivos e memórias que construam contra-narrativas sobre a formação de Ceilândia, já os processos de ficcionalização realizam, no filme, um movimento na direção do presente, refletindo sobre a expansão da especulação imobiliária e os problemas da política partidária e do discurso desenvolvimentista na atualidade. Na montagem do filme, esses dois movimentos se articulam no desvio dos arquivos de propaganda da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap).

Adirley Queirós atuou como jogador de futebol da adolescência até os 24 anos de idade, tendo ingressado no curso de Cinema da UnB quatro anos depois. Seu trabalho de conclusão de curso, o curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), antecipa a importância da Ceilândia e da cultura hip hop em seu trabalho posterior. De muitas maneiras, a biografia do cineasta se aproxima daqueles que ele filma: vindo de Goiás, Adirley chegou a Ceilândia em 1977, com apenas cinco anos de idade, e “sua família – pai, mãe e seis filhos – engrossou as estatísticas que tentavam dar conta dos milhares de migrantes que rumaram para Brasília em busca do ‘Eldorado de oportunidades’” (MUSSEL, 2016, p.12).

Fruto do encontro entre Adirley e amigos de geração desejosos de “fazer um cinema que não é Brasília, um cinema que é Ceilândia”, o Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine) foi responsável pela produção de *A cidade é uma só?* (MUSSEL, 2016, p.14). O Ceicine envolvia um modo de produção coletivista e improvisado, em que, nas palavras de Adirley Queirós, “as pessoas chegariam sem conhecer nada de cinema e aprenderiam no processo, preferencialmente pessoas comuns” (QUEIRÓS *apud* MUSSEL, 2016, p.14). O filme, que

transita entre as formas do documentário e da ficção, nasceu de um roteiro de ficção em torno do qual discutiram 15 membros do Ceicine, durante os anos de 2007 e 2008. Adirley Queirós comenta que o coletivo era formado por pessoas como Wellington Abreu (produtor e ator que interpreta Zé Antônio no filme), o sociólogo e professor da Universidade de Brasília (UnB) Luiz Breitner Tavares, e também os *rappers* Marquim do Tropa e DJ Jamaica, “uma galera que circulava no meio do rap *gangsta* e que sacava um tanto de sociologia também, (...) uma geração que não tinha nenhuma nostalgia com a época da remoção da Ceilândia, mas experimentou no corpo a violência do cotidiano da periferia” (QUEIRÓS *apud* MUSSEL, 2016, p.13).

Em *A cidade é uma só?*, o gesto de desvio se dá em duas frentes: a *ficcionalização do arquivo* e a *documentação da ficção*. Assim, como veremos, de um lado, o filme aponta o caráter fabricado e ilusório da história oficial, no documentário que habita a ficção; de outro, vale-se das potencialidades críticas da encenação ficcional, produzida no corpo a corpo com o mundo. Este duplo movimento acaba por atualizar o arquivo e temporalizar o espaço, no confronto entre passado e presente, entre campo e fora de campo, entre periferia e Plano Piloto.

É essa adesão à ficção a tática que o documentário elabora para ir de encontro às ilusões do mito da cidade do futuro, aurora de um país mais desenvolvido e justo. Não se trata apenas de desvelar a mentira da falsa consciência da ideologia do progresso, mostrando a verdade por trás dos grandes monumentos de Brasília, mas sim de confrontar as quimeras dessas utopias com a verdade da ficção (GUIMARÃES; HORA, 2015, p.114).

Ficcionalizar o arquivo: em *A cidade é uma só?*, o arquivo é incluído na ficção, através de sons provenientes de cinejornais, remontados como se fossem sons de estações de rádio ligadas em carros e ônibus; além disso, em outra via, imagens reencenadas são apresentadas como se fossem o próprio arquivo. Ao contrário de se apropriar dos arquivos como imagens que representam o passado, o filme busca apontar as intenções e as relações de poder envolvidas na produção dos documentos. Os monumentos estão para a arquitetura assim como os arquivos estão para a história – o trabalho de Adirley Queirós desmonta (e remonta) os arquivos para destruir a sua “verdade”. Outras imagens de arquivo aparecem de maneira mais íntegra na montagem; porém, seus significados são também desviados pelos testemunhos de Nancy e pelos contatos com a encenação ficcional.

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser

manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor para o futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (...) Um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1990, p.472)

Documentar a ficção: a partir da interação entre o antecampo⁶³ (Adirley aparece em alguns momentos em cena) e os personagens ficcionais (Dildu e Zé Antônio), que interagem também com personagens reais (a exemplo de Nancy e de simples passantes nas ruas), o documentário registra a feitura da ficção, acompanha de perto o seu processo. O filme apresenta uma construção em que o trânsito entre real e imaginário se dá através de um trabalho de *mise en abyme*,⁶⁴ o documentário contido pela ficção, e a ficção pelo documentário, por assim dizer.

Para Jean Marie Schaeffer (1999), a ficção não se trata de engodo ou ilusão, mas sim de um jogo em que o espectador potencializa a sua capacidade imaginativa e se engaja num fingimento lúdico; segundo o mesmo autor, a ficção pode ser uma forma de “conhecer a história”, não havendo separação aristotélica entre narração factual e narração fictícia. É o que, a nosso ver, realiza *A cidade é uma só?*: o filme parte da ficcionalização como um investimento lúdico, que possibilita a reflexão crítica e a historicização em complexas camadas temporais, engendradas pela ação dos corpos dos personagens nas suas deambulações pelo espaço da cidade. Vejamos.

⁶³O antecampo seria o lugar habitado pelo cineasta e pela equipe de filmagem, descrito por Jacques Aumont (2004) como um fora de campo radical localizado “atrás da câmera” e derivado de uma clivagem entre o imaginário e o lugar de produção da enunciação. Segundo André Brasil (2013), a aparição do antecampo no documentário geralmente se dá pela via do dialogismo, na busca por abrigar outras vozes na elaboração do discurso e tendo em vista a *mise-en-scène* como algo compartilhado; ou pela chave da reflexividade, com o fim de “(...) expor a linguagem cinematográfica enquanto tal, em seu avesso anti-ilusionista” (2013, p.4).

⁶⁴De acordo com Fabio de Sousa (2013), o termo *mise en abyme* foi originalmente criado pelo jornalista e crítico André Gide em 1881, tendo mais tarde recebido maior atenção num verdadeiro tratado escrito por Lucien Dällenbach, *Le recit especulaire*. O autor informa que a narrativa em abismo é constituída por níveis de realidade espelhados, exigindo uma participação afetiva do espectador para se envolver nessas múltiplas camadas de realidade dispostas de forma ambígua na estrutura formal.

6.1 Campo e fora de campo, periferia e Plano Piloto

Em *A cidade é uma só?*, a montagem dos arquivos cria um confronto entre dois espaços (a periferia e o Plano Piloto) e dois tempos (o passado e o presente), através do *conflito entre campo e fora de campo*. Lembremos que, como afirma Jacques Aumont (2004), o quadro institui os limites de um campo e centraliza a representação num determinado bloco de espaço-tempo; por outro lado, o quadro também funda um fora de campo.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo. O fora de campo como lugar potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 2004, p.40)

Investigamos as relações entre campo e fora de campo lançando mão, por exemplo, das análises de cenas dos cinejornais cujos sons (apenas) são retomados e remontados em *A cidade é uma só?*⁶⁵ De saída, é importante enfatizar que “as imagens não vistas” pelo espectador não correspondem ao domínio do fora de campo: acreditamos, com Jacqueline Nacache (2005), que o espectador é o responsável pela operação de articulação entre campo e fora de campo.

Deixando de ser um dado da criação que se elabora concretamente no espaço, ou um auxiliar narrativo, ele se torna uma categoria vasta e plástica, englobando todas as formas do implícito e do não dito, da contração e da condensação, numa concorrência ou aliança entre o espaço e o tempo (fora de campo, fora de tempo, nós diríamos que esta rima é tentadora). Nós poderíamos designar o âmbito de tudo aquilo que está imaginariamente ao lado do filme: os espaços contíguos, certamente, mas também os outros lugares simbólicos, aqueles criados notadamente pelos sons, as vozes *over*, as partituras musicais que parecem empurrar os muros da imagem e estendem ao infinito o seu território (NACACHE, 2005 p.2, tradução nossa).⁶⁶

Interessam-nos, então, as relações entre o espaço e o tempo produzidas pelo fora de campo que a montagem dos arquivos sugere, isto é: as relações entre os espaços e os tempos

⁶⁵ Isto nos coloca, sem dúvida, numa posição muito distinta do espectador comum, já que se trata de arquivos de não tão fácil acesso. *O bandeirante* e *As primeiras imagens de Brasília* podem ser encontrados no *Youtube*, já *Novacap ano 25* foi visto graças a uma visita ao Arquivo Público do Distrito Federal.

⁶⁶No original: “Cessant d’être une donnée de la création quis’élabore concrètement sur le plateau, ou um auxiliaire narratif, il devient une catégorie vaste et plastique, englobant toutes les formes de l’implicite et du non-dit, du raccourcissement et de la condensation, dans une concurrence ou une alliance entre l’espace et le temps (hors-champ, hors-temps, on sait que la rime est tentante). Il peut designer le continent de tout ce qui est imaginativement à côté du film : les espaces contigus, certes, mais aussi bien les ailleurs symboliques, ceux que créent notamment les sons, les voix *over*, les partitions musicales qui semblent pousser les murs de l’image et étendre à l’infini son territoire”.

que esta cisão/conexão entre campo e fora de campo, entre visível e invisível, colocam em jogo.

De partida, *A cidade é uma só?* se coloca explicitamente na contramão da utopia de Brasília. Na primeira cena, ao som de ruídos de motor e de uma porta de carro se abrindo, surge o desenho do Plano Piloto concebido por Lúcio Costa, que aos poucos tem suas linhas tomadas pelo fogo, até ser incendiado por completo. Essa vontade de destruição do Plano Piloto irá voltar com mais força ao final de outro filme de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*, quando não é o projeto de Lúcio Costa que é aniquilado, mas a própria cidade de Brasília aparece sendo bombardeada em desenhos feitos à mão.

O grileiro Zé Antônio chega a uma região íngreme e desabitada e negocia, junto a Clodoaldo, a compra de um terreno na beira de um precipício. Clodoaldo lhe garante que aquela área em breve estará bastante valorizada, pois seria construída uma ponte ligando Ceilândia ao município de Águas Lindas, situado em Goiás. A câmera acompanha a cena à distância, como se espiasse atrás de uma janela; aos poucos, Zé Antônio, que antes se mostrava apreensivo com a construção de uma casa naquele lugar (“rapaz, essa casa vai cair hein”, ele diz no início), demonstra interesse em comprar o imóvel, tendo em vista a possibilidade de sua valorização no futuro. A cena termina ao som de um martelo (negócio fechado), e aparece o título do filme riscado por um X.

O nome do filme é, desde já, um desvio do *jingle* de propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões, “A cidade é uma só”. A interrogação colocada ao final da frase introduz um questionamento; na verdade, uma pergunta retórica, pois o filme pressupõe que a cidade “não é uma só”. O X que aparece sobre o título se refere ao X que era desenhado sobre os barracos que deveriam ser removidos da Vila do IAPI, como explica Nancy em seu testemunho, e é também uma apropriação desviante da cruz que serviu de base para a criação do Plano Piloto por Lúcio Costa. Assim, as imagens reescrevem a história, desenterram as memórias dos vencidos, para reivindicar a exclusão onde é propalada a união, e o conflito onde havia harmonia. A cruz de Lúcio Costa é símbolo da refundação do território e da construção do espaço atemporal. O X redesenha essa configuração e temporaliza o espaço, ao trazer à tona os confrontos envolvidos na história da construção e ocupação de Brasília.

O X é desenhado sobre o título do filme juntamente com a voz *over* de Oscar Niemeyer, que brada: “Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”. Esse som de arquivo

foi desviado do filme institucional *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola. No filme oficial, Oscar Niemeyer aparece na abertura, falando ao microfone diante da câmera, com a Praça dos Três Poderes ao fundo do quadro.

Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Antes era tudo deserto e solidão, a terra vazia, mas foi só o seu empenho, só a sua vontade de realizar a capital deste que podemos percorrê-la. Uma cidade que vive como uma grande metrópole.



Figura 35 - Na primeira imagem, *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Na segunda, *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola.

Em *Novacap ano 25* (1981), Niemeyer falava de “Brasília, tantos anos passados” em pleno governo Figueiredo. Já em *A cidade é uma só?*, o som de arquivo com a voz do arquiteto é remontado sobre o título do filme, lançado em 2011, um ano após as comemorações dos 50 anos da capital. Seguem-se imagens do ponto de vista de um carro, dirigido por Zé Antônio, percorrendo as ruas de chão batido da Ceilândia à noite, ao som da música de abertura de *Novacap ano 25*. Retirada do contexto e associada às imagens de ruas periféricas por onde perambula um grileiro ao cair da noite, a frase “a cidade que vive como uma grande metrópole” presentifica o passado e produz ironia. A música de abertura de *Novacap ano 25*, no cinejornal, toca enquanto transcorrem planos do Congresso Nacional e da Esplanada dos Ministérios ao entardecer. O confronto entre Brasília e Ceilândia é produzido pelo choque entre diferentes mundos sensíveis, introduzido pela montagem do filme de Adirley Queirós, que realiza a colisão entre o espaço do Plano Piloto (no filme original) e o espaço da cidade satélite, através do desvio do som de arquivo de Brasília para Ceilândia, do passado para o presente. Ainda que o espectador não veja as imagens do Plano Piloto que aparecem em *Novacap ano 25* e que os sons pareçam vindos de um rádio que integra a diegese (no carro de Zé Antônio), o som de arquivo, com seu discurso inflamado ao som de uma música entusiasta, produz ironia ao sugerir o cotejo entre campo e fora de campo.

O carro prossegue, atravessando as ruas sem asfalto e com casas pobres de Ceilândia, ao anoitecer, ao som de cães latindo; Zé Antônio muda então a estação de rádio. “Jesus vai me

dar a solução, eu tenho certeza”, diz uma mulher com a voz em êxtase, e mais uma vez a estação de rádio é alterada:

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu próprio destino.

Os sons de arquivo se misturam à programação de rádio, como se fossem de um programa como qualquer outro, sem qualquer indicação de onde foram retirados. Como na proposta de Guy Debord e Gil Wolman,

É necessário conceber um estágio paródico sério em que a acumulação dos elementos desviados, longe de almejar suscitar a indignação ou o riso, ao se referir à noção de uma obra original, marca, ao contrário, nossa indiferença diante do original desprovido de sentido e esquecido, numa busca por proporcionar algo como uma sublimação (DEBORD; WOLMAN, 1956, tradução nossa)⁶⁷.

Apesar da ausência de referência ao arquivo de onde foi retirado, o áudio em questão é facilmente reconhecido como sendo a voz de Juscelino Kubitschek (assim como no caso da voz de Niemeyer). O filme de Adirley Queirós lida com arquivos dos arquivos, já que os filmes institucionais remontavam imagens e sons de outros filmes oficiais. Exemplo disso, esse trecho do discurso de JK é encontrado tanto em *Novacap ano 25*, como também em *O bandeirante*. Como notou Felipe Mussel (2016), há uma comparação entre o JK desbravador do Planalto Central em *O bandeirante* e o personagem Zé Antônio (ou Zé Bigode), de *A cidade é uma só?*, que percorre os terrenos em busca de terrenos para especular.

Nesse sentido, as figuras de JK e Zé Bigode se aproximam. O primeiro, inspirado pela utopia desenvolvimentista, desbrava o cerrado e assume o papel de fundador de Brasília, antevendo ali o “grande destino” do país. O outro, décadas depois, imerso nas antípodas do “destino”, vaga pelo “entorno do entorno” da capital inebriado pela possibilidade de negociar o que resta inexplorado daquele espaço. Essa semelhança se desdobra ainda na composição visual das cenas dos dois personagens. Mirando a paisagem virgem do cerrado, ambos fundam ali um território, ambos projetam no chão do planalto uma cidade futura. (MUSSEL, 2016, p.29)

⁶⁷No original: “Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l’accumulation d’éléments détournés, loin de vouloir susciter l’indignation ou le rire en se référant à la notion d’une oeuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s’emploierait à rendre un certain sublime”.



Figura 36 - Na primeira imagem, *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon. Na segunda, *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola. Nas duas últimas, *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

Em *O bandeirante*, após a voz *over* anunciar “setembro de 1956” (mês em que se iniciou a construção de Brasília), o discurso citado anteriormente é proferido em *off* enquanto JK caminha solitário pelo cerrado, como um verdadeiro “desbravador”. No cinejornal, as imagens do presente do Planalto Central desértico criam um espaço que é o “marco zero” dos novos rumos da história do país, rumos esses guiados pelo herói Kubitschek, que “lança os olhos sobre o amanhã do seu país”, convocando a imaginação do espectador sobre o futuro das promessas utópicas e desenvolvimentistas. Nessas imagens, o espaço onde se ergue Brasília é um lugar sem passado, onde o presente é um salto para o futuro. No desvio das imagens em *A cidade é uma só?*, a montagem confronta o espaço da “Brasília porvir” no Planalto Central ao chão de terra batida da Ceilândia, espaço do “futuro agora presente” que destrói as ilusões da projeção utópica.

Em *Novacap ano 25*, esse mesmo discurso de JK é inserido sobre planos remontados de *As primeiras imagens de Brasília*, em que Juscelino aparece à janela do avião observando atentamente a cidade em construção. Tal como ocorre em *O bandeirante*, o discurso de JK é associado à figura do homem visionário e desbravador diante do espaço atemporal, desta vez vindo dos céus e olhando tudo de cima. Essas imagens de arquivo surgem logo após a entrevista em que Oscar Niemeyer diz para a câmera, com a Praça dos Três Poderes ao fundo, “aí está Brasília, tantos anos passados”. Os planos de *As primeiras imagens de Brasília*, junto com o som de arquivo de JK em *O bandeirante*, aparecem na montagem como se integrassem

um *flashback*, um retorno ao passado a que se refere Niemeyer no presente. O filme *Novacap ano 25* celebra o aniversário de 25 anos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital: narra os feitos da empresa pública desde a construção de Brasília durante o governo JK, passando pelas obras realizadas durante os governos de Castelo Branco, Costa e Silva, Médici e Geisel, sempre visando, segundo se afirma, à manutenção das propostas originais do projeto de Lúcio Costa, apesar das alterações feitas devido ao crescimento da cidade.

Entre as ações para a preservação do plano, *Novacap ano 25* relata o surgimento da Ceilândia como algo necessário para auxiliar as populações mais pobres. Nesse filme institucional, aparecem imagens de obras de asfaltamento, enquanto a voz do narrador Cid Moreira afirma: “A Ceilândia, além do processo de urbanização e saneamento por que passa, foi beneficiada com várias obras, entre as quais, as novas instalações da feira e áreas de administração regional”. O discurso de JK, que em *O bandeirante* falava sobre o futuro, em *Novacap ano 25* é usado para ratificar as ações da Novacap, no sentido de realizar aquilo que as promessas desenvolvimentistas postulavam. Se havia a terra fértil de utopias do Planalto Central em *O bandeirante* e *As primeiras imagens de Brasília*, assim como as ruas onde eram feitas as obras de asfaltamento na cidade satélite em *Novacap ano 25*, já em *A cidade é uma só?* esses espaços dão lugar ao chão sem asfalto da Ceilândia nas deambulações atuais de Zé Antônio, num trânsito entre as falácias da história oficial e a verdade da ficção. A cada gesto de “desmontagem”, não são apenas arquivos que têm seus sentidos desmentidos e contrariados, mas vêm à tona espaços e tempos em disputa na história: a periferia contra o Plano Piloto, o presente contra o “futuro passado”.

Para introduzir a história da formação de Ceilândia, *A cidade é uma só?* remonta uma sequência de imagens de arquivo de *Novacap ano 25*, articuladas ao testemunho de Nancy sobre a CEI. O filme institucional conta com a narração *over* de Cid Moreira: é necessário lembrar que, nos anos 1980, o jornalista (que apresentou o Jornal Nacional de 1969 até 1996) era o dono da voz inconfundível que representava o “jornalismo sério” e a “informação de confiança”. Na sequência remontada em *A cidade é uma só?*, um repórter afirma, olhando para a câmera, que “para realizar a grande obra da construção de Brasília, a Novacap teve que recrutar trabalhadores durante todos esses anos em que se realizou a construção, a grande parte se localizou em acampamentos e invasões”. Um pequeno trecho desta sequência não foi incluído na montagem de *A cidade é uma só?* Nele, o repórter mostra o lugar onde ocorre a filmagem, com imagens aéreas da cidade satélite: “Onde estamos era a chamada invasão do IAPI, uma das maiores da época”. Na montagem, seguem-se os planos em que aparecem

imagens de acampamentos de trabalhadores no passado, como também planos de mulheres dando banho em crianças na rua, casas miseráveis, enquanto a voz de Cid Moreira afirma:

O vertiginoso crescimento das populações do Distrito Federal, porém, provocou a queda dos padrões de habitabilidade nas chamadas invasões, onde não existiam as menores condições de higiene e conforto. A solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar melhores condições de vida àquela gente então favelada.



Figura 37 - *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola.

O repórter afirma que “coube à Novacap a remoção dos antigos moradores da Vila do IAPI para a cidade satélite de Ceilândia, um local anteriormente deserto e que naquela época estava sendo preparado para receber esses novos moradores”, enquanto transcorrem planos de caminhonetes chegando à Ceilândia repletas de moradores saídos da Vila do IAPI e imagens aéreas da nova cidade satélite. Em *Novacap ano 25*, essas imagens são seguidas por planos de diversas obras de urbanização em Ceilândia, enquanto o repórter informa que “na Ceilândia, a Novacap concentra anualmente o maior volume de serviços em obras de infraestrutura”. Já em *A cidade é uma só?*, a sequência que narra a formação de Ceilândia é montada junto a um testemunho de Nancy em que ela afirma que, na contramão das promessas de que os moradores da Vila do IAPI seriam levados para um lugar melhor, quando chegaram a Ceilândia havia “muito mato, muita terra, muita poeira e infra nenhuma”. *A cidade é uma só?* monta assim o testemunho de Nancy *contra* as imagens de arquivo. As palavras da personagem expõem a história dos vencidos contra a versão oficial, mas não somente: há um contraste entre Ceilândia como “lugar irreal” propagado pelos controles urbanos, e a Ceilândia lembrada por Nancy e vista no presente pelo olhar de Zé Antônio. Neste caso, o desvio não promove apenas um choque entre imagens, mas entre espaços.

Exemplo disso, Dildu aparece algumas vezes, no decorrer do filme, percorrendo a estrada entre Ceilândia e Plano Piloto nas madrugadas. Numa dessas cenas, ele dorme com a cabeça encostada na janela do ônibus, enquanto a voz proveniente de um som de arquivo diz:

Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo um vasto sistema circulatório de um país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura.



Figura 38 - Na primeira figura, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon. Na segunda, *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

Esse som de arquivo provém do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília*. No filme de Jean Manzon, essas frases são ditas pelo narrador enquanto vemos imagens feitas a partir da janela de um avião sobrevoando as estradas que estavam sendo construídas, ligando Brasília a diversas partes do país. Em *As primeiras imagens de Brasília*, o avião avança no espaço, dando a ver a conquista do território, e a capital surge como centro propulsor da conexão entre os mais variados espaços da nação. Já em *A cidade é uma só?*, há conflito entre a promessa de integração nacional e a jornada da separação vivida por aqueles que, como Dildu, moram na periferia da cidade e se dirigem para trabalhar no Plano Piloto todos os dias.

A montagem cria uma disjunção entre campo e fora de campo, que é também um conflito entre o espaço da unificação proposto pela utopia, e o espaço das exclusões trazido à tona em *A cidade é uma só?* Poderíamos inferir que “o passado está no fora de campo e o presente está no campo” – mas, no desvio das imagens, o passado parece forçar as margens do campo, como se a promessa resistisse sob a forma da falência das ilusões. A partir da sobreposição entre o som de arquivo do cinejornal e a encenação ficcional, a montagem cria um amálgama, através da fusão entre as estradas de Brasília que ligariam a capital a outras cidades do país, e a estrada que une (ou separa) Ceilândia e o Plano Piloto, trazendo à tona uma imagem de Brasília como metonímia do Brasil.

Narrativas como as da propaganda do governo do Distrito Federal e a de *As primeiras imagens de Brasília* convocam a identificação com uma nação que vincula intrinsecamente as vidas cotidianas dos espectadores a um destino nacional. Segundo Stuart Hall, as nações são criadas por sentidos com os quais possamos nos identificar, através de um discurso entre o passado e o futuro, repleto de mitos fundadores, tradições e continuidades, que “se equilibra

entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, 2005 p.56). Na nação, povos heterogêneos são unificados de forma violenta, seja pela força física ou simbólica. Numa história a contrapelo, *A cidade é uma só?* promove, através do desvio, a ruptura entre as vidas cotidianas e o futuro da nação, priorizando rememorar os fracassos passados e os abismos sociais. A montagem desviante reivindica um espectador distinto daquele das narrativas de propaganda, buscando provocar efeitos de desidentificação em lugar da identificação almejada pelas imagens oficiais.

6.2 O antecampo em cena e a narrativa em abismo

Outra sequência de imagens oficiais mostrada em *A cidade é uma só?* foi retomada de uma propaganda do governo do Distrito Federal de 1972, na época dos mandatos do governador Hélio Prates da Silveira e do presidente Médici. A propaganda começa com imagens de sambistas tocando pandeiro, mulheres dançando e planos de monumentos, como o Palácio do Planalto e a Torre de Brasília, tudo ao som da música *Pezinho*, de Inezita Barroso. Seguem-se planos do Congresso Nacional e da Catedral, enquanto o narrador diz: “ano 72, 12° de Brasília, 150 da independência”. A sequência termina com a imagem de um menino sentado na grama de um parque, e o narrador conclui: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Na montagem de *A cidade é uma só?*, após a afirmação do narrador da propaganda, Dildu aparece em um carro, dirigido por Zé Antônio, perambulando pelo Plano Piloto: “será?”, ele pergunta desconfiado. Na cena que se segue, Dildu e Zé Antônio se encontram perdidos pelos caminhos cartesianos de Brasília, então Dildu balbucia “norte, morte” e comenta: “Morreu foi gente aqui, rapaz, isso aqui é amaldiçoado. A gente não sai, não tem sorte aqui não, moço. Nós tem que sumir daqui. Nosso negócio é pra lá, nosso negócio é pra lá”. O filme de propaganda, difundido na época da construção de Ceilândia (a CEI se iniciou em 1971), reúne um conjunto de imagens clichês que constroem Brasília como “síntese da nacionalidade”, como se a capital fosse um microcosmo do Brasil, um país supostamente harmônico. O questionamento de Dildu, inserido logo após a propaganda, põe em evidência as relações conflituosas entre periferia e Plano Piloto, como paradigma das exclusões e desigualdades existentes noutras cidades brasileiras, o que coloca em xeque o

mundo homogêneo fabulado pela nacionalidade e propagado pelas narrativas oficiais. A declaração de Dildu, “morreu foi gente aqui, rapaz”, faz alusão às mortes dos candangos que ocorreram durante a construção de Brasília: ele também, candango, deambula errante pelo espaço, como se não pertencesse àquele lugar para onde segue todos os dias a trabalho. Ao atravessar os túneis da cidade e relembrar os mortos, Dildu faz alusão a Brasília como lugar repleto de fantasmas, mortos que foram esquecidos e que fraturam a imagem da cidade e da nação unificadas, assombrando a fantasia da plenitude. A imagem de Brasília como “cemitério dos candangos esquecidos” aparece também em uma cena irônica (já mencionada) em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, quando o narrador elogia o cemitério feito “à maneira inglesa”, assim como nas imagens de tratores revirando corpos sob os escombros do Banco Central em *Conterrâneos velhos de guerra*.

As cenas em que Dildu e Zé Antônio se perdem em Brasília desviam a racionalidade da localização dos espaços da cidade. Em *Brasília, planejamento urbano*, o narrador explica didaticamente sobre um desenho do Plano Piloto:

As faixas perpendiculares ao eixo monumental têm a designação das centenas, as superiores ímpares e as inferiores pares. As faixas perpendiculares ao eixo rodoviário têm a designação das dezenas. Com estas coordenadas, localiza-se qualquer ponto em Brasília.

Da facilidade de situar-se e locomover-se em *Brasília, planejamento urbano* ao espaço labiríntico de *A cidade é uma só?*. Vale ressaltar ainda que filmes como *Brasília, planejamento urbano* e, de forma desviante, *Brasília, contradições de uma cidade nova*, apresentam *travellings* do ponto de vista de automóveis na capital feita para ser percorrida por carros, com planos plácidos que enfatizam uma harmonia da arquitetura. Já em *A cidade é uma só?* as encenações de Dildu e Zé Antônio perdidos pela capital dão um ar caótico e hostil às vias do eixo rodoviário.

Noutra cena, Zé Antônio aconselha Dildu a se dedicar mais à campanha, enquanto eles perambulam de carro pelas vias do Plano Piloto. Zé Antônio comenta que aqueles prédios estão repletos de faxineiros que podem lhe conceder votos. Eles se perdem percorrendo os túneis do Eixo Rodoviário (que Dildu compara a “buracos de minhoca”), e Dildu observa as pichações feitas nas paredes dos túneis: “é o poder popular, diz que é debaixo do chão, aí fudeu mesmo”. O cinema de Adirley Queirós parece investir no espaço subterrâneo como lugar de expressão popular e de resistência: em *Branco sai, preto fica*, é no subsolo que se

localiza a estação de rádio clandestina onde Marquim fabrica a bomba de ondas sonoras, com músicas e ruídos da periferia, a ser lançada sobre o Plano Piloto.⁶⁸

O modo como o documentário documenta a ficção se torna emblemático em *A cidade é uma só?* a partir da presença do antecampo em cena, num jogo em que cineasta e equipe simulam acompanhar as ações dos personagens ficcionais como se fossem reais. Numa cena, nos primeiros minutos do filme, a câmera acompanha Adirley Queirós entrando numa casa, até que ele chega à cozinha e encontra Nancy preparando um café, enquanto conversa com Dildu (seu sobrinho), e a namorada dele, Dandara. Nancy os apresenta para a câmera: “E esse pessoal aqui, gente, é a equipe de filmagem do filme que eu falei pra vocês, *A cidade é uma só?*”. Noutro momento, Nancy toca violão enquanto Dildu improvisa em torno do jingle de sua campanha para deputado distrital; presente em cena, Adirley Queirós sorri com eles. Segundo André Brasil (2015), se o cineasta é responsável pela organização da história na montagem, distanciando-se das vidas dos personagens narradas no filme e colocando-as em perspectiva, por outro lado, ao compartilhar a *mise-en-scène* com os sujeitos filmados, Adirley se reinsere no cotidiano dos personagens, com os quais compartilha a experiência da periferia. Para o autor, se no cinema moderno a presença do antecampo em cena gerava efeitos de distanciamento, fundamentados no anti-ilusionismo, em *A cidade é uma só?* o antecampo adentra a cena de forma a mostrar uma vizinhança, uma proximidade ao cotidiano dos personagens.

Aqui, a exposição do antecampo em cena é menos estratégia reflexiva, que produziria distanciamento crítico, do que *mise-en-abyme*, que permite ao diretor tornar-se personagem afim, a compartilhar o mesmo drama dos demais, acompanhando as suas perambulações pela cidade. (BRASIL, 2015, p.96)

Em uma dessas perambulações, Zé Antônio dirige o seu Santana por Ceilândia. O ponto de vista é de alguém sentado ao lado do motorista; o personagem, vez ou outra, se dirige diretamente para a câmera, como se conversasse, a um só tempo, com o cineasta no antecampo e com o espectador, tendo a paisagem em movimento ao fundo, numa composição em que a janela do carro se interpõe como quadro dentro do quadro. Zé Antônio comenta a paisagem que atravessam, contando que até pouco tempo atrás, por ali, só havia plantações de

⁶⁸A construção de Brasília em *A cidade é uma só?* como um espaço labiríntico, com túneis e vias onde os personagens se perdem em idas e vindas, dá forma, poderíamos pensar, à *mise en abyme* entre documentário e ficção, pois o espaço labiríntico é a figura arquitetural da narrativa em abismo. É como se víssemos concretizada, no espaço, a multiplicidade de narrativas e realidades em que os personagens se envolvem. É o caso de filmes que apresentam a narrativa composta como *mise en abyme*: *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, e *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, por exemplo.

verduras, couve, alface e tomate. Em *off*, ouvimos a voz de Adirley indagando há quanto tempo Zé Antônio trabalha com este negócio, ao que ele responde: “Ah, rapaz, tem uns sete anos já. Conheço aqui tudo assim, isso não tinha nada, um barraco. Tinha uma chácarazinha aqui na esquina, do seu Jorge, pai do Ivan. E olha só o que virou a chácara do pai do Ivan”. Neste caso, a presença de Adirley Queirós em cena, interagindo com um personagem ficcional, num trânsito entre a narrativa de ficção e a narrativa documentária, coloca em jogo diferentes níveis de realidade. Fabio Sousa (2013) cita o quadro *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez, como exemplo clássico de *mise en abyme* na pintura: a imagem apresenta um pintor olhando para o espelho enquanto pinta uma cena em que ele está inserido. Em *A cidade é uma só?*, a entrada de Adirley Queirós em cena implica em um efeito de espelhamento, no qual antecampo e espectador, do banco do passageiro, partilham do real e jogam com a ficção.



O jogo entre ficção e documentário produz no filme outros momentos emblemáticos. Em determinada cena, Zé Antônio conta a Adirley que precisa encontrar um homem para negociar um imóvel, porém ele não quer ser visto, ao que ouvimos a voz do cineasta dizer: “então baixe a câmera, baixe a câmera aqui, Leo” – e a imagem faz um movimento para baixo, numa simulação de um flagrante do tipo “câmera escondida”. Para Roger Odin (2012), o fundamental na distinção entre ficção e documentário⁶⁹ não é a realidade do representado, mas uma forma particular de relação com o espectador, partindo de uma definição

⁶⁹Segundo Roger Odin (2012), toda leitura ficcionalizante é fictivizante, mas o inverso não é verdadeiro. A fictivização elabora um mundo imaginário, já a ficcionalização fabrica processos mais complexos, como quando o ritmo, a música, os enquadramentos convergem para trazer o espectador para dentro da cena e acompanhar o fluxo dos acontecimentos. Para o autor, é possível que o espectador realize uma leitura documentarizante mesmo que esta não seja a intenção do autor do filme, como quando o filme é lido como um documento que traz as marcas do seu tempo.

pragmática: na ficção, o espectador elabora um eu-origem fictício, que, na verdade, se dá pela ausência, tendo em vista que eventos parecem ser apresentados em si mesmos; no documentário, o espectador se coloca diante de um *enunciador pressuposto real*, exigindo veracidade em torno do que é representado na tela. Em *A cidade é uma só?* este “enunciador pressuposto real”, Adirley Queirós, ficcionaliza a si mesmo ao adentrar no jogo lançado pelos personagens ficcionais, e, neste gesto de “autoficcionalização”, provoca a impressão não de ser um “personagem irreal”, mas de estar por “detrás da ficção”, nos bastidores dela, todavia, e simultaneamente, dentro da cena.

Em outra cena, Adirley pergunta em *off* se aquela área por onde eles passam é mais recente. Zé Antônio comenta que não conhecia aquela região e que parecia ser uma área nova de fato: “Porque essa parte daqui, essa área de cá é tudo do Lima, sabe. Eu nunca vendi lote pra cá não. Ói, tudo candidato agora, tudo candidato. Pastor, padre. Tudo virando candidato”, e vemos muros pintados com propaganda política passando ao fundo do quadro. O personagem ficcional atravessa o espaço de Ceilândia, de modo a colocar em cena as relações entre a ocupação desordenada da terra, a especulação imobiliária e o uso da política partidária pelos especuladores em benefício próprio – problemas reais da periferia de Brasília, como vimos no primeiro capítulo. Diferente de um filme como *Brasília, planejamento urbano*, em que a câmera materializa um olhar maquínico diante das vias cartesianas do Eixo Rodoviário, descritas didaticamente por um narrador descorporalizado, em *A cidade é uma só?*, Adirley Queirós corporaliza em cena a operação de enunciação, compartilhando a *mise-en-scène* com os personagens, em ruas sem asfalto de Ceilândia ou nas vias labirínticas do Plano Piloto.

6.3 Imagens de arquivo e reencenação

Na lida com o discurso oficial, *A cidade é uma só?* investe num procedimento singular de desvio, caracterizado pela confluência entre as imagens de arquivo da campanha e a sua reencenação. Vejamos. Uma sequência destaca uma página de jornal do *Correio Braziliense*, em que há uma foto em preto e branco de uma invasão. Ouvem-se ruídos de marteladas, gritos num tumulto, latidos de cães, e no jornal está escrito: “LANÇADA CAMPANHA PARA ERRADICAR FAVELAS. Dia 5, às 8 horas da noite: A CIDADE É UMA SÓ. Ligue seu

rádio ou seu televisor: A CIDADE É UMA SÓ”. Em seguida, temos o testemunho de Nancy, a lembrar que as pessoas que escolhiam as crianças para fazer parte do coral se abaixavam e se aproximavam para ouvir a voz dos pequenos. A decupagem da página de jornal aliada aos ruídos, que sugerem a expulsão de moradores de uma invasão, cria uma reencenação marcada pela tensão entre o arquivo como vestígio, e os sons que habitam o fora de campo e reanimam o passado. É como se o arquivo fosse vivificado a contrapelo pelas lembranças de Nancy, e a montagem lançasse essa memória contra ele. Deste modo, consideramos reencenação não somente às imagens nas quais os personagens engajam os corpos para representar um acontecimento do passado, mas a quaisquer usos de recursos expressivos que constroem e recuperam uma *cena*, “um lugar imaginário onde se desenrola uma ação” (AUMONT e MARIE, 2003 p.45) – o que pode incluir a utilização de paisagens sonoras do universo da ação, montadas com imagens de arquivo, a fim de ativar uma cena no imaginário do espectador.

Vale ressaltar que o filme dispõe uma armadilha para o espectador no trato com as imagens de arquivo. Afinal, o arquivo da propaganda da CEI em que as crianças cantam o *jingle* *A cidade é uma só* não foi encontrado pela equipe de filmagem. No entanto, imagens da reencenação da propaganda são inseridas no início da montagem, como se fossem as próprias imagens de arquivo do *jingle*. Paralelamente ao testemunho de Nancy sobre a sua participação no coral na infância, aparecem imagens em preto e branco de crianças uniformizadas cantando: “Vamos sair da invasão/ a cidade é uma só/ você que tem um bom lugar pra morar/ nos dê a mão/ ajude a construir nosso lar/ para que possamos dizer juntos ‘a cidade é uma só’/ você, você, você/ você vai participar/ porque, porque, porque/ a cidade é um só”. Mais adiante no filme, Nancy aparece orientando as crianças no processo de reencenação, escolhendo roupas, comentando sobre qual seria a menina mais parecida com ela quando pequena e posando para a câmera junto com a escolhida.



Segundo Bill Nichols (2008), a reencenação é a reconstituição de um evento de outrora, circundada por uma força fantasmática, o filme sendo assombrado pelo espectro de um objeto ausente, e retomando vidas e experiências não mais acessíveis para a câmera. Ao buscar um objeto perdido, encena-se um novo objeto. Para o autor, a reencenação não se apresenta como evidência histórica, mas como interpretação artística, vivificando o passado em imagens outras. Sobre as reencenações, o autor comenta:

Elas tomam o tempo passado e o tornam presente. Elas tomam o tempo presente e dobram-no sobre o que já se tornou passado. Elas ressuscitam o sentido de um momento anterior que agora é visto através de uma dobra que incorpora a perspectiva do realizador e o investimento emocional do espectador. Deste modo, reencenações produzem uma vivificação temporal em que o passado e o presente coexistem no espaço impossível do fantasmático. Esta forma de coexistência gira em torno de um objeto perdido e de significantes que servem tanto para ressuscitar fantasmas e para assombrar, quanto para dotar o presente de intensidade psíquica (NICHOLS, 2008, p.88, tradução nossa)⁷⁰.

Ao dar vida ao arquivo que não foi encontrado, *A cidade é uma só?* corporifica as memórias de Nancy, que narra a experiência de ter participado da campanha, numa ambivalência entre distanciamento crítico e nostalgia (acariciando as roupas sorridente, cantando junto com as crianças do coral e, por outro lado, comentando sobre o fato de, na época, não ter tido a consciência de que participava de uma campanha feita para ludibriar os pobres). Por outro lado, a reencenação do *jingle* da propaganda da CEI que dá nome ao filme expõe o caráter fabricado do arquivo e aponta para a encenação oficial de uma versão da história (pelas propagandas governamentais). Através da reencenação e da montagem, o arquivo incorpora sentidos outros (e, neste caso, a sua reencenação é o seu próprio desvio). Ao expor a feitura da reencenação, o filme traz à cena o antecampo. Como afirma André Brasil, “por meio do *jingle* e do entorno de sua produção revelam-se os mecanismos ideológicos do Estado, que vão do uniforme branco da escola à higienização da cidade, contando sempre com a pronta mediação da propaganda” (2013, p.92). A propaganda, que no passado foi usada para convencer os moradores da Vila do IAPI sobre a ilusão de Ceilândia, que estaria pronta para recebê-los e onde haveria uma vida melhor, agora assume ares melancólicos diante da perda de um lugar rememorado por Nancy. Ceilândia surge como o

⁷⁰No original: “They take past time and make it present. They take present time and fold it over onto what has already come to pass. They resurrect a sense of a previous moment that is now seen through a fold that incorporates the embodied perspective of the filmmaker and the emotional investment of the viewer. In this way reenactments effect a temporal vivification in which past and present coexists in the impossible space of a fantasmatic. This form of coexistence revolves around a lost object and the signifiers that serve as resurrected ghosts that both haunt and endow the present with psychic intensity”.

segundo momento da promessa de Brasília, e a dureza da realidade se contrapõe à utopia. O desvio coloca em conflito o lugar ideal, tal como na Ceilândia idealizada pela CEI, e o lugar ausente, tal como a Vila do IAPI lembrada por Nancy.⁷¹

Lembremos ainda de outra situação protagonizada por ela. Nancy canta no estúdio da rádio duas músicas: o *jingle A cidade é uma só* e também *Postal do Plano*, de Rai Melodia. A música *Postal do Plano* surge em confronto com *A cidade é uma só*:

Eu tinha plano de morar no Plano
De estudar no Plano
Era meu plano trabalhar no Plano
E viver no Plano, olha só meu plano
Mas que ledo engano, o qual não deu pra segurar
Que vida apertada, que vida arredia
Passados os anos, tantas lutas, tantos planos
Jogaram meus planos na periferia
Jogaram meus planos em Santa Maria
Água, luz, casa e comida
O salário desta vida arruinou meu carnaval
Eu vou me embora por Nossa Senhora do Cerrado
Me mande pelo menos um postal
Me mande pelo menos um postal do Plano.

Numa canção, a afirmação da cidade una e homogênea, na outra, a metáfora do plano como projeção irrealizável, um lugar e uma imagem, um postal. O plano como espaço e o plano como utopia: antes a imagem do país do futuro, agora o sonho de uma vida melhor, desejada por aqueles que moram na periferia.

6.4 Contra plano e contra roteiro

Se, como vimos, Nancy, personagem real e única testemunha no filme, aparece a maior parte do tempo em espaços característicos da encenação ficcional, a exemplo do estúdio e do cenário criado para a reencenação do *jingle*, em *A cidade é um só?* são os personagens

⁷¹ A presença das crianças nas propagandas da Novacap não é por acaso. Elas estão na gravação do *jingle A cidade é uma só*, na propaganda que termina com a imagem de um menino num parque enquanto o narrador diz “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”, sempre associadas à ideia de um novo Brasil que nasce junto com a capital. Este imaginário que utiliza as crianças como metáfora do país do futuro está presente num cinejornal como *As primeiras imagens de Brasília*, em que são mostradas crianças estudando numa escola recém-construída, e até mesmo um parto num hospital improvisado, cenas que fazem associações entre a nova cidade e as crianças como imagem da esperança de renovação.

ficcionais que se arriscam em situações elaboradas em contato com o mundo, trazendo uma dialética entre a verdade do testemunho e a fabricação do cenário, entre a fabulação do personagem e a verdade do real. Sobre esta articulação, Cláudia Mesquita (2011) fornece uma síntese:

Avançando na apresentação de *A cidade é uma só?*, importa destacar: tal coexistência de estratégias documentais e dramáticas assume no filme uma urdidura muito particular. Primeiro, porque é nas situações de estilística mais propriamente documental – com Nancy – que o filme expõe paradoxalmente maior controle, planejamento e estabilidade técnica e estética, engendrando imagens e falas mais em acordo com nossa expectativa prévia de um documentário “histórico”. Pelo que conta o diretor, o filme partiu de um projeto de documentação mais tradicional, e nessas cenas (sobretudo nas situações de entrevista), a estrutura de luz e equipamentos, a atuação da equipe e aquela da personagem aparecem “estabilizadas” por um conhecimento prévio, compartilhado, do que com elas se pretendia (Nancy parece muito consciente da relevância de seu testemunho para o projeto do filme que se faz). Por outro lado, é nas cenas dramáticas (que nos processos tradicionais de filmagem podem ser melhor previstas e preparadas, segundo um sistema de re-presentation menos permeável ao acaso) que temos, aqui, algo que se aproxima de um processo “documental” (no sentido de Comolli, ou seja, prolongando os *desvios pelo direto*): equipamentos leves e móveis, em situação, sem luz adicional, espaços vividos, improvisado (a partir de personagens, motes e situações pré-concebidos, mas só esboçados à partida), infiltração da “cena” na realidade vivida etc. (MESQUITA, 2011, p.54)

Exemplo disto, a câmera na mão filma Dildu e Zé Antônio no semáforo distribuindo santinhos para pedestres, motoristas, e passageiros de ônibus, enquanto Dildu se apresenta entusiasmado para os possíveis eleitores.

Morador 5 da norte, Morro do Urubu, candidato a distrital. Partido da Correria Nacional, to me candidatando. Pouco recurso, mas é do jeito que dá. O cunhadão tá ajudando. Vote 77223. Uma das minhas bandeiras de campanha é a indenização para os antigos moradores da Vila do IAPI, Morro do Urubu, Placa da Mercedes, Cural das Éguas, que foi abortado na Ceilândia sem indenização.

Esta interação entre ator e personagens reais ocorre também em *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, de modo que, como analisa Ismail Xavier (2004), o cinema verdade se faz paradoxalmente presente através das reações de pessoas reais, flagradas pela câmera, às encenações irônicas e provocações do personagem Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio). Comparável ao que ocorre em *Iracema*, no filme de Adirley Queirós “o comportamento do ator subverte a contemplação natural do olhar, destruindo a suposta separação entre a cena teatral e a reação espontânea” (XAVIER, 2004, p.82). No entanto, se em *Iracema* a ficção é perfurada pelo registro documental das

consequências nefastas do desenvolvimento na região amazônica (“o cinema verdade vai ao teatro”, nas palavras do autor), em plena ditadura, em *A cidade é uma só?* é o documentário que é *entranhado* pela ficção, que lhe possibilita com maior acuidade a reflexão crítica e a atualização do passado (“o teatro vai ao cinema verdade”, poderíamos dizer).

Noutra intervenção, a câmera na mão acompanha Dildu e Zé Antônio distribuindo panfletos junto à escada rolante da Rodoviária de Brasília, enquanto Dildu brada frases como “você tem a oportunidade de ver a proposta do candidato”, “é Dildu, 77223”, “passagem do Distrito Federal igual à passagem do entorno”. As pessoas os ignoram, limitando-se a pegar os santinhos, sem lhes dirigir o olhar. Em seguida, um plano os mostra à distância, caminhando por um longo trecho de terra, tendo a Praça dos Três Poderes ao fundo do quadro. Dildu comenta que está cansado do dia de trabalho na campanha, já Zé Antônio observa atentamente o terreno que atravessa: “Sabe o que é bom? Fixar uma placa sua aqui ó. E eu podia botar uma plaquinha minha aqui pra vender esse terreno”. Esta sequência conjura, por assim dizer, aquela de *Brasília, contradições de uma cidade nova*, analisada no quarto capítulo. No filme de Joaquim Pedro de Andrade a câmera na mão atravessa a Rodoviária, lançando-se aos olhares e rostos do povo nas filas dos ônibus, terminando por mostrar o ônibus percorrendo o trecho diante da Praça dos Três Poderes, ao som de *Viramundo* (em imagens de verniz bastante utópico: a esperança no rosto do povo, a tomada do poder pelos migrantes operários). Já em *A cidade é uma só?* vemos os passantes indiferentes e incrédulos, e o trabalhador associado a um grileiro humilde, que almeja enriquecer às custas da política, sem possibilidade de utopia.

O momento em que há uma interação mais próxima entre os sujeitos filmados, o personagem ficcional e a câmera é aquele em que Dildu canta e dança ao lado de Marquim em uma casa noturna em Ceilândia. O *rap* traz versos como “não canto esperança porque não vendo ilusão” e “a luz no fim do túnel apagou”; alguns homens olham e dançam para a câmera. A campanha de Dildu incorpora o universo do *rap* e dos bailes *black* de Ceilândia. O seu *jingle* tem ritmo de *rap*, e apresenta ruídos de gatilho e de tiro, sendo cantado por um *rapper* e pelo próprio Dildu. Após gravá-lo junto com Marquim em estúdio, Dildu segue com ele pelas ruas de Ceilândia, acompanhados por uma bicicleta com uma caixa de som que propaga a música pelas ruas. “Vamos votar, votar legal, 77223 pra distrital, Dildu”, diz a canção. Ele adentra as casas, explica que o X, símbolo de sua campanha, foi uma forma de ressignificar a expulsão dos moradores das invasões (“porque tinha esse negócio de DOPS no

passado, de um lado vinha um caminhão, do outro um assistente social”), e que propõe contemplar as demandas dos moradores da periferia de Brasília.

Na última sequência do filme, o carro de Zé Antônio, que auxiliava Dildu em sua campanha pelas ruas de Ceilândia, enguiça e para no meio da rua. O candidato do Partido da Correria Nacional se vê em apuros e tem de empurrar o carro para que ele volte a funcionar, não obtendo sucesso. A câmera segue Dildu caminhando desolado, sozinho, até encontrar uma imensa carreato da campanha de Dilma Rousseff para a presidência da República. Esta cena, evidentemente planejada, ainda que minimamente, promove, contudo, uma epifania, a partir do encontro entre a ficção e o documentário. A metáfora do carro enguiçado do Partido da Correria Nacional, em sua campanha mambembe, elabora uma crítica tanto ao discurso desenvolvimentista (amparado principalmente no culto da indústria automobilística em JK, atualizado nos governos do PT), quanto ao fosso existente entre os trabalhadores e o Partido dos Trabalhadores, entre representantes e representados. Enquanto um filme como *Conterrâneos velhos de guerra* apostava na entrada dos operários na política partidária como forma de luta, *A cidade é uma só?*, 20 anos depois, e do ponto de vista da periferia, coloca em questão o imenso aparato de campanha do PT, inacessível aos mais pobres.

Ao final, Dildu distribui panfletos, caminhando solitário pelas ruas desertas de Ceilândia, batendo de porta em porta ou deixando santinhos em caixas de correio. Ele passa por um grupo de homens que se aquecem para iniciar uma pelada, num improvisado campo de futebol; anda próximo a um *outdoor* com uma foto de Ana Maria Braga, onde se lê “Em breve, apartamentos de 2 e 3 quartos”. Esta cena parece se referir ao momento em que, após os barracos serem destruídos e os moradores expulsos de uma invasão no filme *Conterrâneos velhos de guerra*, a câmera realiza um *close* sobre um *outdoor* onde se lê “A arte de morar - *Le grandstyle*” – mais uma vez, a cidade como cenário da separação, sob os ditames da especulação imobiliária. Em seguida, Dildu se senta diante de um muro onde está escrito “i os aplausos deichem pra depois”; ouvimos então os ruídos do metrô passando sobre os trilhos. Dildu segue cantarolando pelo campo de futebol, enquanto ouvimos mais uma vez o som de arquivo retirado de *As primeiras imagens de Brasília*, antes montado sobre o plano em que ele dormia no ônibus: “Os longos caminhos da nova civilização brasileira...”. A narração no arquivo, que antes sugeria a exclusão de trabalhadores como Dildu do Plano Piloto (o reverso da utopia de integração nacional, como dito antes), surge agora como ironia diante de um “candidato” tão distante da política partidária – numa crítica ao lulismo e à propalada ascensão dos operários ao poder.

7 Corpos interditos – *Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília*

Nos filmes *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), Adirley Queirós adota a ficção científica distópica como instrumento de aviso diante de tendências negativas em curso no presente da capital brasileira – mas também como forma de elaboração de memórias soterradas.

As distopias são narrativas sobre lugares radicalmente piores do que aqueles em que vivemos: se as utopias são sonhos, verdadeiras imagens do paraíso, as distopias podem ser pensadas como pesadelos, visões do inferno. O termo distopia vem do grego *dus-tópos*, “lugar ruim”. Segundo Lyman Sargent (1994), a palavra foi usada pela primeira vez em 1868, num discurso parlamentar em que John Stuart Mill teria buscado expressar o que seria uma perspectiva oposta à da utopia. Entre as principais narrativas distópicas na literatura estão *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell; no cinema, podemos listar importantes obras como *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut (baseado no romance de Ray Bradbury) e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. Como nos diz Sargent, as distopias apresentam imagens pessimistas do futuro com o fim de provocar no espectador a impressão de que a sociedade poderá se transformar muito negativamente, a depender da ação dos indivíduos no presente.

(...) A imaginação distópica tem servido como veículo profético, o canário na gaiola, para escritores com uma preocupação ética e política em nos alertar sobre terríveis tendências sócio-políticas que poderiam, se prosseguissem, transformar o nosso mundo contemporâneo nas gaiolas de ferro retratadas nos porões da utopia. (BACCOLINI; MOYLAN, 2003 p.1-2)⁷²

Jean-Claude Bernardet (2001) comenta ter cogitado a possibilidade de realizar, ainda pelos idos de 1965, junto com o cineasta Álvaro Guimarães, um filme sobre Brasília entre o horror e a ficção científica. O projeto acabou não vingando, mas vários foram os filmes que teceram relações entre o gênero de ficção científica e Brasília, “a capital do futuro”. As aspirações futuristas da utopia modernista arrojadas em Brasília foram mote para a realização de *Brasília, ano 10* (1970), de Geraldo Sobral Rocha, *Brasiliários* (1986), de Sérgio Bazzi e Zuleica Porto, *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miazaki, *Cosmonautas* (1961), de Victor Lima, e

⁷²No original: “(...) the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of Utopia’s underside”.

Brazil (1985), de Terry Gilliam, entre outros. E não por acaso – como afirma Jameson (2005), a emergência da ficção científica se relaciona com a incidência de um determinado tempo histórico, o moderno, que tem em vista o progresso e é centrado no futuro.

Em entrevista concedida à revista *Cinética*, Adirley Queirós afirma que, em *Branco sai, preto fica*, almejava fazer um filme sobre a invasão violenta da polícia no Baile do Quarentão, em Ceilândia, em 1986, narrada por dois homens mutilados que mais pareciam ciborgues (o radialista Marquim e o mecânico de próteses Sartana), mas que não queria esgotar os procedimentos estéticos na forma do documentário tradicional. Ele conta que havia o desejo, seu e dos atores, de realizar o cinema como fantasia.

O cineasta acabou recorrendo ao gênero da ficção científica, inserindo na narrativa um personagem ficcional: Dimas Cravalaças, que vem do futuro (mais precisamente do ano de 2070), viajando numa máquina do tempo (um container de obras), em busca dos testemunhos de vítimas do crime de Estado ocorrido no baile *black*, visando uma reparação. No espaço distópico de *Branco sai, preto fica* há rígidas fronteiras entre centro e periferia, vigilância constante, toques de recolher e um futuro especulado sobre o qual o filme pouco nos informa. Para Cláudia Mesquita (2015), os temas e ícones caros ao cinema de ficção científica são empregados nesta obra para fazer frente aos paradoxos da utopia modernista envolvidos na construção de Brasília, o filme trazendo à tona as memórias dos personagens reais contra o projeto desistoricizante e descontextualizante na base da construção e do planejamento da capital.

Assim como *Branco sai, preto fica*, *Era uma vez Brasília* apresenta um viajante no espaço-tempo, desta vez o agente intergaláctico WA4.⁷³ Viajando num “carro-nave”, WA4 veio do Planeta Karpenthall, ou Sol Nascente (nome da maior favela do Distrito Federal, localizada em Ceilândia), onde foi detido por ter invadido um terreno com o objetivo de construir uma casa para sua família. Foi então enviado ao Planeta Terra, com a promessa de que teria de volta a sua liberdade caso cumprisse a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. WA4 acaba chegando a Brasília no dia 17 de abril de 2016, data da votação do processo de impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. No filme, a capital mais parece uma “prisão a céu

⁷³WA4 é interpretado por Wellington Abreu, que assim se apresenta ao espectador através de narração *off*: “meu nome é Wellington Abreu, eu sou do Planeta chamado Karpenthall, que na sua linguagem quer dizer ‘o sol que nasce’, Sol Nascente”. No filme *A cidade é uma só?*, o ator interpreta o grileiro Zé Antônio, que aparece frequentemente perambulando num carro por Ceilândia em busca de propriedades para negociar, e auxilia na campanha de Dildu a distrital sonhando em enriquecer com a política.

aberto”, espaço sinistro onde trabalhadores andam algemados e “alienígenas” tramam a revolta.

O uso de engenhocas e de uma cenografia precária por filmes alinhados a um gênero realizado, grosso modo, com condições de produção industriais e altos orçamentos (a ficção científica), cria a ironia em que os projetos desenvolvimentistas empreendidos no país são alegorizados, assim como o próprio cinema (que também tem parte em nossa “condição subdesenvolvida”). Tanto *Branco sai, preto fica* como *Era uma vez Brasília* utilizam suas engenhocas para se contrapor, como afirma Cláudia Mesquita, “à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirmando uma espécie de ‘anti-ficção científica’” (2005, p.8).

Através do diálogo entre documentário e ficção científica distópica, esses filmes operam uma dialética entre, de um lado, imagens documentais da periferia e testemunhos, e, de outro, a radicalização distópica da exclusão e do controle em Brasília e Ceilândia, através da criação dramatúrgica e das encenações. Neles,

(...) o “presente” oscila entre uma atualidade reconhecível e um futuro especulado, e o passado comparece sob a forma de ruínas e memórias traumáticas, objetos técnicos obsoletos e despojos presentes nos espaços urbanos postos em cena (não-lugares de memória marcados mais pelo apagamento, pela obsolescência precoce, pela sobreposição desordenada de camadas temporais, do que por uma conservação refletida e programada do passado). Entre um passado que não passa e um futuro já presente, os espaços de grandes cidades brasileiras são trabalhados de modo a expor danos, precarizações, exclusões. (MESQUITA, 2017, p.90)

Era uma vez Brasília e *Branco sai, preto fica* se utilizam de personagens e objetos anacrônicos (WA4 e a nave, Dimas Cravalanças e a máquina do tempo, respectivamente) para criar temporalidades complexas, crivadas de conexões entre o passado, o presente e o futuro. Assim, elaboram alegorias que produzem saltos e conexões entre o passado da construção da capital e a especulação imobiliária no presente, entre os projetos desenvolvimentistas de JK e aqueles das gestões petistas recentes. Os personagens (ciborgues, viajantes no espaço-tempo, alienígenas) e os elementos cênicos (o container de obras, a bomba de ondas sonoras, a ponte, o carro-nave, as máscaras) carregam sentidos que aludem a “outras cenas”: eles promovem atravessamentos temporais, anacronismos, criando relações entre acontecimentos do passado, o tempo presente e as expectativas quanto ao futuro.

Como vimos anteriormente, a narrativa distópica imagina lugares radicalmente piores do que aqueles em que vivemos. Já a alegoria fabula espaços que aludem a “outras cenas”. Segundo Ismail Xavier, as alegorias podem colocar o espectador numa postura analítica

diante de um enigma: “a disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade” (2013, p. 23). Esses filmes de Adirley, no entanto, apontam semelhanças entre o lugar distópico-alegórico e o real, a partir do hibridismo entre ficção científica e documentário, de modo que o presente comparece não somente sob a forma da alusão, mas também do contato com o mundo. A distopia, aqui, configura-se como ruptura na história: as realizações e promessas de progresso dos recentes governos de esquerda (o fim da fome, a ascensão da chamada classe C, o incentivo à indústria e os lucros do comércio com o crescimento da capacidade de consumo) se desvanecem diante do aumento do desemprego, da crise econômica e do recrudescimento das políticas neoliberais, problemáticas abordadas pela chave da alegoria nos dois filmes.

A alegoria apresenta uma linguagem imagética, constituída por um abismo entre o ser visual e a significação, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984 p.197).⁷⁴ Ela carrega significados ocultos, múltiplos, e é marcada pela ambiguidade. Tal como o olhar da esfinge que diz “decifra-me ou devoro-te”, a alegoria tem um caráter enigmático. Em vez da unidade da significação característica do símbolo, nela os sentidos são fragmentários, pois “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984 p.200). Diferente da instantaneidade do processo de significação pertinente ao símbolo, nas alegorias os sentidos se desenrolam no transcorrer do tempo. A categoria de tempo é decisiva na definição de alegoria, que promove a sua espacialização, cristalizando os acontecimentos como simultâneos – a alegoria apresenta a história carregada pelo peso do que há de malogrado e decadente.

Arriscamos afirmar que as alegorias do cinema distópico de Adirley Queirós estão para os governos de Michel Temer e Jair Messias Bolsonaro como o expressionismo alemão estava para a ascensão do nazismo na Alemanha. No célebre livro *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*, Kracauer (1985) defende que seria possível analisar a fisionomia psicológica de um povo em determinado momento histórico a partir dos filmes, que cristalizam tendências inconscientes submersas na mentalidade coletiva: “Ao registrar o

⁷⁴Ismail Xavier (2013) explica que a palavra alegoria vem do grego *allos* (outro) somado a *agoreuein* (falar na assembleia, em público), o que já traz a ideia de uma coisa no lugar de outra, numa relação entre o conteúdo manifesto e aquele oculto. A definição é imprecisa, mas expõe a fratura entre espírito e letra, evidenciando a historicidade e a arbitrariedade da linguagem – ela “traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é imediata, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre a fala e a experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo” (XAVIER, 2013, p.323).

mundo visível – trate-se da realidade cotidiana ou de universos imaginários – os filmes proporcionam chaves de processos mentais ocultos” (KRACAUER, 1985, p.15).

A Reforma Trabalhista, o conservadorismo moral e religioso, o culto às armas, a defesa da repressão policial irrestrita como medida de contenção da violência urbana, elementos candentes no atual contexto político: tudo isto parece ter sido prefigurado pelas alegorias elaboradas pela ficção científica distópica de Adirley Queirós. *Se Branco sai, preto fica* trata destas tendências negativas pela alusão, *Era uma vez Brasília* alterna entre a alegoria e a abordagem mais direta do presente, por meio de sons de arquivo e imagens documentais. Nesses filmes, as alegorias apresentam distintas relações com a teleologia. *Era uma vez Brasília* parte para um movimento mais radical, inscrustrado na própria narrativa, de contestação da teleologia. Mesmo repleta de situações banais e “tempos mortos”, a narrativa de *Branco sai, preto fica* ainda comporta um clímax; já a fragmentação radical da montagem de *Era uma vez Brasília* caminha para um anticlímax. Nos dois casos, entretanto, as narrativas alegóricas criam prefigurações: elas apresentam relações entre a construção de Brasília no governo JK e o avanço do conservadorismo em tempos de crise do governo Dilma Rousseff (em *Branco sai, preto fica*), e entre o desenvolvimentismo de JK, as gestões petistas, a ditadura militar e o avanço das políticas neoliberais (em *Era uma vez Brasília*). Segundo Ismail Xavier (2013), a prefiguração implica uma visão em que o passado e o presente se encontram vinculados por semelhanças entre fatos do outrora e de agora.

A leitura “figural” da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. (...) Ou seja, passado e presente correspondem a etapas, fases, de um caminho ascensional dirigido a um fim; é o tempo final – a Redenção – que dá sentido ao movimento e nos permite explicar seu direcionamento. É a certeza de que se caminha em determinada direção, é a certeza da salvação como termo final que possibilita a organização da experiência, ligando passado, presente e futuro. (XAVIER, 2013, p.327)

Em sua obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analisa as diferentes relações entre alegoria, teleologia e narrativa em obras como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (que coloca em crise a teleologia da história proposta seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964), e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Entre 1964 e 1970, para o autor, as alegorias fílmicas teriam marcado a passagem “da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (XAVIER, 2013, p.23). Em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, as elaborações alegóricas não conduzem a finais

necessariamente esperançosos ou pessimistas, como veremos nas análises. Ao chamar a atenção para a leitura prefigural da alegoria, não queremos afirmar que os filmes podem prever o futuro, o que pressupõe uma visão representativa e cronológica do cinema na história e da história no cinema.⁷⁵ Antes de prever o futuro (tal como uma cigana diante de uma bola de cristal), a ficção científica pode promover a *desfamiliarização* do espectador em sua relação com o presente, estimulando uma postura crítica diante de catástrofes já em curso na atualidade.

Eu argumentaria, de todo modo, que a ficção científica mais característica não tenta seriamente imaginar o “real” futuro do nosso sistema social. Em vez disso, os seus múltiplos futuros simulados servem para outra função, transformar o nosso presente no passado específico de algo que está por vir (JAMESON, 2005, p.288).⁷⁶

As ficções científicas distópicas em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* promovem desfamiliarizações diante de Ceilândia e de Brasília, tingindo esses espaços de atmosferas futurísticas e pós-apocalípticas; porém o presente (e também o passado) irrompem pela via do documentário. Se o presente, nesses filmes, parece “o passado de algo que está por vir”, os futuros possíveis trazem marcas de catástrofes passadas e do próprio presente.

Nossa hipótese é de que as complexas costuras entre o passado, o presente e o futuro tecidas em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* são elaboradas a partir do que chamamos nesta análise de *corpos interditos*. Entre as definições apresentadas pelo dicionário Houaiss, o vocábulo *interdito* se refere a “o que está sob interdição”, “que ou quem foi privado de certos direitos em virtude de penalização criminal” (HOUAISS; SALLES, 2009, p.1096). O termo vem do latim *interdictus*, que quer dizer “proibido, vedado” (HOUAISS; SALLES, 2009, p.1096). Corpos interditos são impedidos de falar (as suas memórias são esquecidas, suas expressões são reprimidas), restritos a determinados espaços e funções, submetidos à punição e até mesmo à clausura. Por meio dos *corpos interditos* dos ciborgues mutilados Marquim e Sartana, do corpo aprisionado no presente de Dimas Cravalanças, dos corpos de prisioneiros como WA4, Andreia Vieira e do líder da revolta, Marquim, os filmes de Adirley Queirós criam alegorias a *desviar* o tempo histórico – aquele que dispõe a história como marcha para o progresso na direção do futuro. Os corpos interditos desviam as

⁷⁵Em *Arqueologias do futuro*, Jameson (2005) chama de “representativa” a concepção do senso comum segundo a qual a ficção científica teria um viés premonitório e a função de preparar os espectadores para os impactos de mudanças tecnológicas profundas em suas vidas.

⁷⁶No original: “I would argue, however, that the most characteristic SF does not seriously attempt to imagine the “real” future of our social system. Rather, its multiple mock futures serve the quite different function of transforming our own present into the determinate past of something yet to come”.

fronteiras da cidade, cruzam os limites, ocupam o espaço proibido, e, por outro lado, trazem à tona um “futuro passado”: a história feita de rupturas, descontinuidades e catástrofes que se repetem.

7.1 A cidade como máquina do tempo em *Branco sai, preto fica*

A máquina do tempo é elemento essencial, estruturante da diegese em *Branco sai, preto fica*. Dimas Cravalanças, viajante no tempo, aparece ora dentro da máquina do tempo, ora perambulando solitário pela Brasília atual, sem falar com ninguém, como se fosse um “fantasma do futuro”. A única pessoa com quem Dimas interage é uma personagem do futuro, a agente de Estado que lhe cobra os resultados de sua missão: a busca por provas da violência policial ocorrida no baile *black* do Quarentão em 5 de março de 1986, correspondente ao processo 095 666/2070.

O ator, Dilmar Durães, é o mesmo que interpretou Dildu em *A cidade é uma só?* (2011); no entanto, a operação que o envolve é muito distinta. Enquanto no longa anterior havia um corpo a corpo do personagem com o real, nas encenações da campanha política para distrital (os limites entre documentário e ficção diretamente friccionados no encontro com o mundo), em *Branco sai, preto fica*, o personagem Dimas atua isolado no espaço (perambulando pela rua, andando de metrô), o que contribui para criar uma armadura ficcional mais coesa. Há semelhanças nas motivações dos dois personagens: tanto Dildu como Dimas se engajam em ações que buscam reparações a danos impingidos pelo Estado às populações periféricas. O isolamento de Dimas está relacionado aos códigos da ficção científica: personagens vindos do futuro, caso interfiram, mesmo que sutilmente, no curso dos acontecimentos do presente, podem alterar de modo radical os rumos do porvir.

O espaço que Dimas coloca em jogo é o espaço do fora de campo. É ele que produz os anacronismos entre o presente futurístico e um futuro desconhecido. Na sua chegada ao presente, Dimas grava um relatório em que informa que perdeu na viagem “identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos”, afirmando ainda que a “licitação da nave é ruim: uma praga, uma bosta” e se enfurece ao perguntar “contenção de gastos? Enfia uma sobra onde?”. O filme chegou aos cinemas em 2014, ano de conclusão do primeiro mandato de Dilma Rousseff na presidência, marco do início da crise econômica. Dimas Cravalanças é

agente terceirizado do Estado, ironia contra os crescentes ataques aos direitos dos trabalhadores, num filme lançado três anos antes da aprovação da Reforma Trabalhista. O agente terceirizado conversa frequentemente com a imagem da agente do futuro projetada sobre o seu container de obras, e ela adverte: “*a vanguarda cristã assumiu o poder*”. Quando *Branco sai, preto fica* foi lançado, os parlamentares que assumiram seus postos em 2013 (ano das manifestações que se alastraram pelo país em junho) fizeram o Congresso ser considerado o mais conservador desde 1964, sendo composto em grande número por militares, religiosos e ruralistas.⁷⁷ Olhando do ano de 2019, em que é apresentada esta tese, parece que de fato “*a vanguarda cristã assumiu o poder*” – se pensarmos no *slogan* do governo Bolsonaro, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, bem como em seus ministérios (a exemplo daquele chefiado pela pastora Damares Alves, ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, fervorosa defensora dos valores cristãos e contrária ao aborto e à dita “ideologia de gênero”).

Em *Branco sai, preto fica*, Dimas fica enclausurado no presente: depois de três anos de buscas, com vistas à indenização das populações negras e marginalizadas violentadas pelo Estado, a agente do futuro lhe informa que seu teletransporte havia sido dado como perdido. Noutra cena, ela diz suspeitar que ele tenha se desintegrado no tempo-espaço, e alerta que “sem provas não há passado, sem passado, no *money*”. Interditado no presente, Dimas lança articulações entre presente e passado; sua máquina do tempo, um container de obras, mais parece um dispositivo de rememoração das experiências das vítimas da violência policial no Quarentão: nela, Dimas reúne fotografias do baile, notícias de jornal, testemunhos das vítimas.

A máquina do tempo é o próprio cinema: numa cena, Dimas assiste aos testemunhos de Marquim e Sartana sobre o dia do episódio traumático, projetados numa das paredes do container, como um espectador numa sala de projeção (Dimas não interage com eles, limitando-se a assistir aos seus testemunhos). Sartana conta que eles ensaiavam durante toda a semana para dançar no baile e que o Baile Quarentão “era o ápice”. Ele relata o que correu quando os policiais invadiram o baile, ordenaram que eles se deitassem no chão, e a cavalaria passou sobre o seu corpo em fuga. Já Marquim conta que eles tinham inventado um novo “passinho” um dia antes; no momento da invasão, ele percebeu que o telhado vibrava “como barulho de helicóptero”, e que ele (assim como Sartana) correu ao ouvir o comando para se

⁷⁷Mais informações em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,congresso-eleito-e-o-mais-conservador-desde-1964-afirma-diap,1572528>

deitarem no chão. Nesta cena, os personagens falam sobre suas experiências traumáticas, sendo filmados segundo a *mise-en-scène* tradicional das entrevistas no documentário. No entanto, esses registros são inseridos numa cena ficcional, projetados numa máquina do tempo, como material que Dimas Cravalaças reúne para obter a indenização das populações periféricas vítimas do terrorismo de Estado.



Fundamental em qualquer processo de ficcionalização é a diegetização, ou, nos termos de Roger Odin (2000), a criação de um mundo imaginário que envolve um complexo espaço-tempo com leis próprias, a partir de elementos como a narrativa e os personagens. Em *Branco sai, preto fica*, essas leis são caras ao gênero da ficção científica, sendo fundamentadas na fantasia que se vale de possibilidades técnicas, a exemplo da máquina do tempo e da bomba de ondas sonoras. Podemos nos valer da caracterização de André Gaudreault e François Jost (2009), com base em Souriau, para estabelecer a separação clássica entre documentário e ficção: o documentário apresentaria personagens que existem na realidade afílmica, enquanto a ficção criaria mundos com leis próprias, em parte imaginários. *Branco sai, preto fica*, no entanto, insere personagens reais em um universo cujas leis são caras ao gênero da ficção científica, constituindo-se assim como um “documentário de ficção científica” (na expressão do próprio diretor). O que vemos no filme é, a um só tempo, uma ficção que emerge da rememoração, propulsionada por ela, e é pelo documentário fraturada. A diegese apresenta fissuras traçadas pelo real. O documentário aparece emaranhado na trama da ficção científica.

Segundo Darko Suvin (1978), um filme de ficção científica não se define apenas pela presença de alguns elementos caros ao gênero, a exemplo da imaginação do futuro, das visões de outros mundos, e da presença de tecnologia avançada. Para o autor, o que determina que um filme seja de ficção científica é a existência de um *novum*, uma novidade tecnológica que não existe na atualidade do autor, e que é central para a construção da lógica narrativa. Na esteira do autor, Cláudia Mesquita (2015) afirma que a máquina do tempo é o elemento

organizador da narrativa no filme de Adirley Queirós. De fato, em *Branco sai, preto fica* há dois exemplos de *novum*: a máquina do tempo e a arma de destruição em massa feita com altas frequências sonoras. Entretanto, as duas engenhocas parecem ter funções opostas na narrativa: enquanto a máquina do tempo funciona como elemento anacrônico que busca recuperar a memória, a arma de destruição em massa atua para destruir a história, como se a memória dos vencidos, entre as ruínas, e a história dos vencedores, projetada para o futuro, fossem irreconciliáveis.

Não por acaso, a máquina do tempo em que viaja Dimas é um container de obras, que aparece em alguns terrenos em Ceilândia, como aqueles onde estão sendo construídos altos edifícios. A expansão imobiliária de Brasília e a separação entre periferia e Plano Piloto são questões recorrentes no cinema de Adirley Queirós desde *A cidade é uma só?*, filme que – como vimos no capítulo seis – coloca em xeque as promessas da utopia modernista a partir do desvio de arquivos de filmes institucionais (como *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), ambos de Jean Manzon, e *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola), produzidos pela Companhia Urbanizadora da Capital (Novacap), responsável pela construção e controle da cidade.

Assim, a máquina do tempo, um container de obras, é um aparato do futuro, mas propõe, simultaneamente, uma alegoria do passado da construção de Brasília e do presente do crescimento acelerado da capital. A cidade como máquina do tempo: Brasília era a meta-síntese do programa que faria o país avançar “50 anos em 5”. A exaltação das máquinas envolvidas na construção era uma constante nos cinejornais da Novacap, entusiastas da técnica e do desenvolvimento. Em *Brasília* (1957), de Sálvio Silva, por exemplo, surgem imagens de máquinas e operários trabalhando na terra enquanto o narrador elogia a potência do aparato: “Esta extraordinária máquina, única no Brasil, escava 600 metros cúbicos por hora; o volume de terra escavado na praça e estradas de Brasília atinge por mês o volume de um milhão e 300 mil metros cúbicos”. Nos cinejornais da Novacap, buscava-se demonstrar que o país contava com a tecnologia necessária para um empreendimento de grande vulto, como se os caminhos para o desenvolvimento estivessem se abrindo.

Assim, a utilização do container como máquina do tempo é uma alegoria da “cidade canteiro de obras”, conectando as desventuras de dois projetos desenvolvimentistas: o Programa de Metas de JK e o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), criado em 2007, no governo Lula (quando Dilma era ministra-chefe da Casa Civil). Este último visava o aprimoramento da infraestrutura das cidades e o desenvolvimento social. Cunhado em 2009, o

programa Minha casa, minha vida integrava o PAC e oferecia subsídios para a compra de imóveis por indivíduos de classes mais baixas: “(...) as medidas do PAC, além de gerar crescimento direto através de construção de moradias e infraestrutura, gerou também o estímulo ao investimento privado no setor graças à expansão e acessibilidade ao crédito” (POSSENTI; PONTILI, 2015 p.8). A promessa de ascensão social contida no discurso desenvolvimentista é ironizada numa cena fortemente teatral e anti-naturalista, na última sequência do filme, quando Dimas percorre um cenário repleto de metais enferrujados e grita, apontando uma arma invisível para a câmera: “prá prá, toma aí, paga pau do progresso, prá prá, toma aí, 225 prestação” (numa referência às inúmeras prestações a serem pagas na compra de imóveis pelos pobres).

Segundo Jameson (2005), algumas fabulações da ficção científica produzem alegorias que articulam o corpo, o tempo e a coletividade: são narrativas em que o corpo pode atravessar largas extensões temporais, transcendendo a vida individual e abrigo uma experiência coletiva. A consequência dessa tríade entre corpo, tempo e coletividade nas alegorias da ficção científica seria a intersecção entre tempo existencial e tempo histórico, e até mesmo entre fim da narrativa e fim da história. Este é o caso de *Branco sai, preto fica*, em que a máquina do tempo proporciona a Dimas a possibilidade de realizar trânsitos entre o passado (que comparece nos vestígios e memórias reunidos no container), o presente e o futuro, de modo a trazer à tona as experiências de pessoas periféricas vítimas da violência do Estado. O viajante no tempo integra uma trama em que o fim da narrativa é o fim da história: após o lançamento da arma de destruição em massa, ele aparece solitário numa paisagem em ruínas. Em *Branco sai, preto fica* a operação alegórica confronta a construção com a destruição, promovendo a ruptura com a temporalidade do progresso.

7.1.2 Os ciborgues

A articulação entre corpo, tempo e coletividade também está presente nos corpos de Marquim e Sartana, ao mesmo tempo marcados pelo trauma real passado e elaborados – pela construção fílmica – como ciborgues alegóricos: “onde o real instalou o trauma e o mutismo, o imaginário retorna, reanimado pela ficção” (GUIMARÃES, 2014, p.198).

Em *Branco sai, preto fica*, sugere-se que a máquina do tempo e Dimas Cravalanças são criações da mente de Sartana: ele aparece na laje tirando fotos da cidade (sua casa fica em frente ao viaduto por onde passa o metrô) e fazendo desenhos do viajante no tempo; o ciborgue surge também colocando desenhos num projetor, entre eles o de Dimas saindo do container; Sartana faz um desenho de Dimas sentado num terreno ermo, e o viajante no tempo aparece neste mesmo lugar logo em seguida, como se o ciborgue “decupasse” o filme num *storyboard*. Esta relação entre Sartana e Dimas, em que o “personagem real”⁷⁸ imagina o personagem ficcional produz o efeito de uma narrativa em abismo: se em *A cidade é uma só?*, a *mise en abyme* era elaborada a partir da relação entre o cineasta, a equipe de filmagem e as encenações ficcionais, como se o antecampo documentasse a ficção (como vimos no capítulo seis), já em *Branco sai, preto fica* o personagem (entre o real e o imaginário) fabula outro personagem, como se a ficção abrigasse outra ficção no interior do “documentário de ficção científica”.



Na primeira cena de *Branco sai, preto fica*, Marquim está em sua estação de rádio pirata, coloca um disco na vitrola e conta o que aconteceu no dia do ataque da polícia ao Quarentão, através de uma narração improvisada, entre a fala e o rap: “Domingo, sete horas da noite/ já to com meu pisante, minha beca/ to em frente de casa, to em direção ao centro da cidade/ ah, vou passar aqui na casa do Carlinho/ (palmas) e aí, Carlinho, beleza?/ E aí, vai pro baile?”. O uso do tempo presente atualiza o narrado, como se o personagem estivesse imerso na cena do passado que se faz presente através da rememoração. No ensaio *Recordar, repetir e elaborar*, Sigmund Freud (1969) alega que os sujeitos têm dificuldade de narrar experiências traumáticas, reprimidas pelo inconsciente, sendo movidos por uma compulsão pela repetição em que expressam, pela atuação, a memória recalçada. A fatídica noite em que Marquim e Sartana foram vítimas da violência policial, que iria marcar para sempre os seus

⁷⁸ Tal como Marquim, ele tem um estatuto ambíguo, pois narra experiências traumáticas reais, mas também se envolve em ações ficcionais.

corpos, é evocada diversas vezes no filme, como se a obra trabalhasse o trauma como o evento que retorna constantemente. Em seu monólogo polifônico, Marquim revive a cena traumática para elaborar o passado e, posteriormente, insurgir-se contra ele.

A narração de Marquim prossegue; a montagem sobrepõe fotografias vernaculares do baile a seu relato na rádio, num ritmo compassado junto com a música. Até que o acontecimento começa a ganhar tensão: quando Marquim fala “chama as mina pra cá, tá acontecendo alguma coisa aqui na portaria”, ouvimos um tiro e ruídos de cães latindo, e aparece a foto de homens espantados olhando para a câmera. Os ruídos introduzidos na cena recriam a paisagem sonora do evento traumático e dão vida às fotografias, o passado fora de campo atravessando o presente do testemunho, forçando as suas margens. A cena, que não por acaso ocorre numa estação de rádio clandestina, se apropria do princípio desse meio (como “teatro para cegos”), convocando o circuito entre a escuta e a visão do espectador, de modo a elaborar a cena traumática.

Marquim encena o momento preciso em que levou o tiro do policial, atuando o seu próprio papel e o de seu algoz. “To falando que branco lá fora, e preto aqui dentro, branco sai e preto fica. Falando o quê aí, ô. Tá resmungando o quê aí, seu viado”. E ele responde: “não, senhor”. Marquim faz o papel do policial, perguntando se ele próprio está armado e ordenando que se deite no chão. Ele interrompe a narração, visivelmente comovido. Ouve-se o ruído de helicóptero, e então uma fotografia com homens caídos no chão é embranquecida em *fade out*. Escutamos um tiro. Nessa cena, o testemunho é também uma reencenação, elaborada através de um monólogo polifônico em que a testemunha atua como si mesma e como os diversos personagens envolvidos no evento; a narração se une aos ruídos e à decupagem das fotografias para encenar o passado. Como afirma Ivone Margulies (2003), a reencenação não carrega necessariamente a indexicalidade do passado, podendo ser uma repetição e uma improvisação de uma versão do evento que envolve outros corpos, espaços e tempos. Em *Branco sai, preto fica*, o próprio corpo de Marquim, marcado pela violência policial, testemunha o crime de Estado, como uma cicatriz do passado no presente.

No entanto, a relação de Marquim com o passado não se dá apenas pela chave do trauma, mas também da nostalgia dos “bons tempos” de dança junto com os amigos e de paquera com as garotas nos bailes. Em sua estação clandestina, ele fuma um cigarro enquanto relembra o Quarentão, e a montagem alterna entre suas lembranças e as imagens de Dimas colando fotos do baile na parede da máquina do tempo: “eu me lembro do 40, eu me recordo, como se eu estivesse lá né. O paredão de caixa, de um lado e do outro, o DJ tocando,

começava a sequência sete da noite, terminava às onze”. Marquim diz que sente saudade dos velhos amigos, e pergunta “onde está você, meu amigo Sartana?”. Ele coloca para tocar a música *Charlie*, de Whiskey David, e vemos Sartana contemplando a cidade da laje.

Noutra cena, Sartana caminha com dificuldade com a ajuda de uma prótese, por entre latarias velhas; em uma espécie de ferro velho, mexe em amontoados de próteses que poderiam ser uma alegoria dos corpos mutilados ou inertes dos candangos que morreram trabalhando na construção dos monumentos de Brasília. Marquim anda na sua cadeira de rodas sempre com o auxílio de ruidosas máquinas, e os movimentos do seu corpo estão entre o orgânico e o maquínico.



Nos cinejornais encomendados pela Novacap, como vimos no segundo capítulo, é difícil saber onde terminam as máquinas e começam os candangos, que aparecem como corpos superpotentes trabalhando junto ao maquinário sem cessar. Em *Novacap ano 25*, o imaginário dos candangos como homens-máquinas permanece:⁷⁹ o filme mostra imagens de arquivo de *As primeiras imagens de Brasília*, com imagens aéreas da cidade e operários trabalhando na construção à noite, enquanto o narrador afirma:

Homens e máquinas não paravam. Dia e noite, ao sol ou à chuva. Era constante a atividade dos edificadores de Brasília, num regime de trabalho tão intenso e determinado, que foi identificado em todo o Brasil a partir de então como “ritmo de Brasília”, significando a vontade de um povo de construir um pedaço do seu futuro.

Segundo Kunzru (2009), o ciborgue é uma criatura da imaginação científica que prefigura corpos superpotentes, que aperfeiçoam o humano ao tornarem-se máquinas: eles seriam a promessa do advento de homens-máquinas que superam os limites da falibilidade da

⁷⁹No segundo subitem do capítulo 2, *Os espaços expansivos e os agentes em cena*, essa figuração dos candangos como corpos superpotentes é analisada a partir dos filmes *O bandeirante* e *As primeiras imagens de Brasília*.

carne, e das prisões do espaço e do tempo.⁸⁰ Em vez da imagem dos “homens do futuro”, Marquim e Sartana mais parecem ciborgues do passado, como se carregassem em seus corpos mutilados e marcados o peso da história de exploração e exclusão sofrida pelos candangos. Neles, as próteses sinalizam perda e mutilação. Lembremos que o ciborgue é, essencialmente, um híbrido de máquina e organismo que rompe com a totalidade orgânica e a ideia de um sujeito unificado.

Numa cena, um homem coloca um código de acesso no computador e escaneia o corpo de Sartana, afirmando poder usar a máquina para configurar sua perna. Na laje, este olha para a cidade enquanto conta, em voz *off*, que mesmo após perder a perna, ainda a sentia: “é o que chamam de *dor fantasma*”, comenta o personagem. Em seguida, ele observa homens dançando *black music* numa boate, enquanto move o corpo com dificuldade ao som da música. Na varanda de sua casa, Marquim conta a Sartana sobre as dificuldades que enfrenta por ser paraplégico: relata que ainda tem sensibilidade numa parte da perna, e afirma que deve ser por ter doze pinos. “Eu nunca puxei cadeia, mas já puxei muita hora de hospital”. A condição de Marquim como prisioneiro, com o corpo interdito, se manifesta incisivamente nessa comparação entre as horas que já passou no hospital com o tempo que um encarcerado passa na cadeia. Os corpos de Sartana e Marquim aparecem como imagens: seja a imagem do corpo configurável na tela do computador, seja a imagem da parte do corpo ausente e do trauma que os assombra no presente, como uma dor fantasma.

7.1.3 O panóptico

Especulando rígidos limites entre o Plano Piloto e a periferia, *Branco sai, preto fica* é uma *borderlands science fiction* (ficção científica de fronteira),⁸¹ na qual “as geografias

⁸⁰Segundo Hari Kunzru (2009), o termo *cyborg* deriva da junção de *cybernetic organism* (organismo cibernético), criado no livro *Ciborgues no espaço* (1960), de Manfred Clynes e Nathan Kline, obra que versa sobre astronautas com corações controlados por anfetaminas e pulmões alimentados por energia nuclear, fazendo especulações metafísicas sobre novas possibilidades para o corpo humano. Entre os experimentos com ciborgues estão a criação de exoesqueletos para a Força Aérea americana nos anos 1960, da reprodução seletiva estudada pela genética tendo em vista o nascimento de seres humanos perfeitos, ou da fabricação de ciborgues militares adequados para o combate aéreo supersônico.

⁸¹Entre as ficções científicas de fronteira, Alfredo Suppia (2017) cita como exemplos os filmes *Filhos da esperança* (2006), de Alfonso Cuarón, *La sonámbula* (1998), de Fernando Spiner, Código 46 (2003), de Michael Winterbottom e *Sleep dealer* (2008), de Alex Rivera. Para o autor, *Branco sai, preto fica* é um filme de fronteira não apenas por trabalhar os abismos entre periferia e Plano Piloto, mas também por apostar no hibridismo entre documentário e ficção científica, rompendo com os limites entre gêneros tão distintos. A hipótese é de que “(...)

acidentadas e zonas de interdição não se restringem aos cenários ou paisagens por onde transitam os personagens; elas se inscrevem em seus próprios corpos, na mutilação que os limita e interdita” (GOMES; SUPPIA, 2015, p.392). Sentado num muro próximo ao viaduto, Sartana observa a paisagem enquanto comenta, em voz *off*: “a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim, sabe, era uma parte que eu tava perdendo”. Ele conta que, depois do acidente, não queria mais sair de casa. A perda provocada pela mutilação é também a perda de certa experiência da cidade, é a interdição de um corpo considerado sem valor, a geografia da exclusão cravada em sua carne.

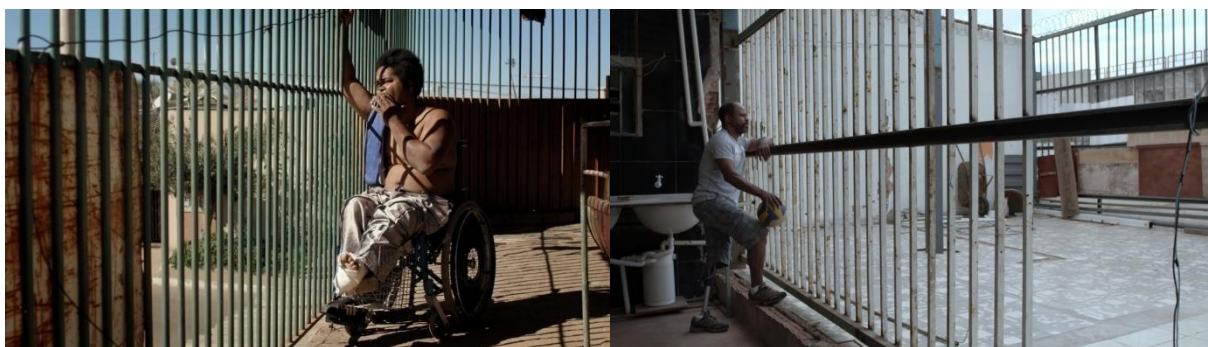
Os abismos entre centro e periferia são radicalizados numa cena distópica em que Marquim dirige o carro em direção ao Plano Piloto, enquanto uma voz feminina em *off* afirma:

Se você está ouvindo essa faixa é porque está na área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem Estar Social irá abordá-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional.

A voz da Polícia do Bem Estar Social seria como uma “voz do panóptico”, uma voz descorporalizada que atua como uma vigilância onipresente, onividente e invisível. Segundo Foucault, o panóptico “deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção (...)” (1987, p.176). O panóptico é uma figura arquitetural imaginada por Jeremy Bentham e descrita por Foucault em *Vigiar e punir*: uma construção em anel com várias unidades espaciais, que teria como centro uma torre com largas janelas. Essa figura arquitetural seria o modelo da sociedade disciplinar, que criaria uma sujeição real baseada numa relação fictícia, pois “o panóptico é uma máquina de dissociar o par ver/ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1987 p.167). O panóptico se encarrega de uma organização hierárquica dos indivíduos e da distribuição dos corpos no espaço, e é o fundamento dos diversos dispositivos das sociedades disciplinares baseadas na vigilância.

esses *borderlands science fiction* (filmes de ficção científica de fronteira) têm oferecido, ao longo dos últimos anos, uma ‘moldura’ narrativa e uma ‘paleta de cores’ bastante úteis à representação e problematização de temas da agenda contemporânea, notadamente o recrudescimento dos nacionalismos, a xenofobia, o acirramento do estado policial, os rearranjos em termos de fluxos migratórios internacionais e a convivência multiétnica ou multicultural. Também faz parte desta hipótese a suspeita de que, com sua ficção especulativa ambientada em geografias limítrofes ou transicionais, os filmes de ficção científica de fronteira têm recorrido com frequência, direta ou indiretamente, à estética documentária e preceitos marxistas em sua problematização do futuro próximo” (2017, p.12).

A voz do panóptico molda no filme a ficção de uma sociedade distópica em Brasília, isolada e permanentemente vigiada. Após a cena em que Marquim atravessa a estrada de Brasília e é impedido de passar ao som da voz do panóptico, ele rememora a noite de repressão ao Quarentão pela polícia; conta que foi baleado, caiu e sentiu dormência nas pernas, chegando a imaginar que iria morrer. Ele narra o instante da catástrofe num quadro em que as grades de sua varanda se assemelham às grades de uma prisão: seu corpo permanece encarcerado no espaço, seja sob a ameaça da voz do panóptico, seja detrás das grades do enquadramento, imóvel no espaço. Sartana também parece aprisionado no espaço: distrai-se jogando bola contra a parede, e surge próximo à área externa de sua residência diante do muro coberto pela cerca elétrica, olhando para a cidade que ele não percorre mais com a mesma desenvoltura. Ceilândia, longe de Brasília, parece uma prisão a céu aberto.



A atmosfera distópica marcada pelo extremo controle dos corpos daqueles que habitam a periferia de Brasília é uma alegoria que atravessa os tempos na crítica à “capital da geopolítica” e ao que há de distópico no projeto modernista. Como escreve César Guimarães (2014),

Os militares gostam de Brasília, a cidade do esquecimento, tomada por centenas de construções e ainda assim deserta, sem ruas ou praças. Guiada pela ruptura violenta com a história restante do país, fincada arbitrariamente no meio do Planalto Central, ainda tão nova, erguida em vidro e concreto, ela já era uma ruína dos trópicos (2014, p.197).

Noutra cena, Marquim está mexendo no misterioso cilindro de alumínio que verte luz (a bomba), então olha para um monitor de televisão que transmite imagens de câmeras de segurança, enquanto a “voz do panóptico”, dessa vez masculina, profere: “Cidadãos, a Polícia do Bem Estar Social está no Centro para ronda noturna, por isso solicitamos a todos que retirem as crianças das ruas e retornem aos seus lares. Tenham em mãos os seus documentos. São 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade”. As imagens – que mostram crianças abandonando parques, ruas vazias – trazem o ano de seu registro: 2012, presente da

filmagem. Assim, a voz cria na diegese uma sociedade panóptica em que a ameaça do mal é a justificativa para uma vigilância contínua e um controle absoluto sobre os corpos dos personagens e dos demais moradores das periferias de Brasília: extrapolação fílmica que visa apontar tendências sinistras já em curso na atualidade.

Impedido de ultrapassar a fronteira, Marquim cria seus próprios meios para obter passaportes para Brasília. Ele observa, pela câmera de segurança localizada na área externa da sua residência, DJ Jamaika chegando para discutir e negociar seu plano de adentrar Brasília. DJ Jamaika demonstra estar apreensivo, então Marquim mostra o cilindro metálico (a bomba de ondas sonoras) e explica que “aquilo é que vai jogar a frequência pra cima aí que a gente vai derrubar até helicóptero”. Marquim pede para que ele faça a produção musical, mas DJ Jamaika comenta que precisa de equipamentos melhores, e que vai precisar de dois passaportes em vez de um (o pagamento pela participação de DJ Jamaika se dá na forma de passaportes falsos). Noutra cena, uma máquina produz os passaportes com a marca da Superintendência de Migrações Intradistritais. Na alegoria elaborada em *Branco sai, preto fica*, a vigilância exercida pelo modelo do panóptico, em que a prisão e o confinamento são os moldes por excelência da sociedade disciplinar,⁸² convive com as modulações da sociedade de controle, mais espaiada e instável. Nas sociedades de controle, o essencial é uma cifra, uma senha, um passaporte.⁸³ Deleuze (1992) chega a citar uma fantasia de Guattari a respeito das sociedades de controle, fantasia esta que se assemelha ao que vemos em *Branco sai, preto fica*:

Não há necessidade de ficção científica para se conceber um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira eletrônica). Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (dividual) que abria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal. (DELEUZE, p.224-225).

⁸²Os hospitais, as escolas, as fábricas são comparados por Foucault (1987) às prisões e suas formas de distribuição dos corpos segundo determinadas classificações e funções, além da ação do poder num espaço fechado e durante um período de tempo específico.

⁸³Na comparação entre as sociedades disciplinares descritas por Foucault em *Vigiar e punir* (iniciadas entre os séculos XVIII e XIX, consolidando-se no século XX), e as sociedades de controle, que começaram a surgir após o fim da Segunda Guerra, Deleuze explica que “os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (1992, p.221).

7.1.4 A arma de destruição em massa

No processo de construção da bomba de ondas sonoras a ser lançada sobre o Plano Piloto, Marquim acumula expressões musicais de Ceilândia. Entre elas, a música *Dança do Jumento*, cantada por Nilson Alves e duas mulheres, numa gravação realizada na varanda de Marquim; um rap de Dino, gravado na estação de rádio clandestina (“acendo o último cigarro dando um bico no café amargo, concentrando em algo que não me desfaço, analisando situações que me causam angústia, abrindo as portas de casa, dando de cara com a rua”). Após ouvir uma versão da mixagem, DJ Jamaika comenta que “tá faltando mais algumas coisas aí, de repente sons de ambulante, algumas coisas mais cara da Ceilândia”. Marquim e DJ Jamaika passeiam por um mercado, numa sessão de aparelhos eletrônicos, munidos de equipamentos para gravar sons, atentos aos ruídos do ambiente. Mais uma vez a feira na cidade satélite é um lugar potente para os corpos: em *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, eram as músicas, bugigangas e olhares direcionados para a câmera que rompiam com a estética do filme oficial, ironizada antes, ao se filmar o Plano Piloto; aqui a feira fornece material sonoro para a construção de uma bomba a ser lançada contra o Plano.

Sartana explica para Marquim, a partir de um mapa de uma estação de metrô, que eles conseguiriam a energia necessária para atingir as altas frequências durante os 12 minutos em que a energia da estação de metrô seria desligada para manutenção. Toda a última sequência do filme é estruturada a partir do lançamento da arma de destruição em massa sobre Brasília (mas contém também cenas documentais cotidianas, como aquela em que Marquim comenta com Sartana sobre as dores na perna e a fisioterapia).

A sequência anterior à explosão do Plano Piloto começa com a música *Flying*, de Chris de Burgh, que toca enquanto Sartana folheia as páginas de um álbum de seu casamento: “*Flying, I thought I’d never learn that flying/ I thought I’d spend my whole life trying/ for flying is that ancient art of keeping one foot on the ground*”. Vemos Sartana tirar a prótese, apagar a luz do quarto e se deitar, depois Marquim toca fogo em um sofá, onde guardou vinhos, papeis e outros indícios do seu plano, num terreno baldio. A música, que fala sobre voar como “aquela velha arte de manter apenas um pé no chão”, vincula-se afetivamente aos corpos de

ciborgues de Marquim e Sartana, na busca por redenção por meio do aniquilamento da cidade excludente.

Alguns homens (entre eles Sartana) conectam um carro ao metrô para obter a energia da bomba. Dimas Cravalanças, sentado junto a jornais (como aquele cuja manchete anuncia “Bares que servem música se dão mal”), ouve o alerta da agente do futuro:

Cravalanças, esse é o nosso último contato. Parabéns pelas provas obtidas. O governo brasileiro será acionado na justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários. No entanto, um evento eletromagnético ocorrido no passado ameaça o futuro da terra. Se você conseguir impedir a grande explosão, será devidamente recompensado e terá autorização para voltar. Não há tempo, Cravalanças. Corra, Cravalanças.

Dimas corre ao som de uma sirene em plena estação de metrô. Ao final, são montadas imagens de desenhos feitos à mão da bomba sendo lançada sobre os monumentos de Brasília – nos céus, aparece Dimas saindo da máquina do tempo, sorrindo de modo maquiavélico. Sugere-se que o personagem, que antes aparecera sobre o container cantarolando “de hoje em diante, eu vou modificar o meu modo de vida/ naquele instante que você partiu, destruiu nosso amor” (versos da música *Só vou gostar de quem gosta de mim*, de Roberto Carlos), passa por uma transformação na narrativa, unindo-se aos insurgentes no plano de destruir Brasília. A imagem do rosto de Dimas Cravalanças entre chamas, saindo da máquina do tempo, assombra Brasília durante a explosão do Plano Piloto, aos gritos das vítimas da bomba. Após as explosões, Cravalanças aparece numa paisagem pós-apocalíptica repleta de destroços.

A bomba feita com frequências sonoras explosivas, que antes havia aparecido como objeto misterioso, e que promove um suspense a respeito de sua finalidade, é elemento essencial para o objetivo dos personagens. Entre a narração do trauma e a invenção ficcional catártica, a bomba é o elemento que estabelece o clímax e a conclusão da narrativa. Ela expressa ainda a resistência das expressões artísticas da periferia, reprimidas pelo aparato estatal (como no baile *black* invadido pela polícia), fabulando a vingança e a catarse dos excluídos.



A bomba é em si mesma uma máquina do tempo: para Andrew Feenberg, “nada acelerou tanto o tempo quanto a bomba atômica” (1995, p.50), pois estimulou os autores de ficção científica a especularem sobre o destino da humanidade,⁸⁴ que parecia próximo do fim. Em *Branco sai, preto fica*, se a máquina do tempo promove tramas múltiplas entre diversas temporalidades, a arma de destruição em massa é o elemento que implode o próprio tempo histórico, cristalizando o progresso como catástrofe. A arma de destruição em massa explode o contínuo da história, cúmplice dos vencedores. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, anuncia a cartela ao final dos créditos do filme.

Na distopia de Adirley Queirós, vemos um elogio da destruição, em um cinema terrorista que almeja explodir as projeções de futuro da história elaborada pelos vencedores. Nem conciliação através de indenização (no ano 2070), nem passaporte para Brasília (para o trânsito controlado das populações periféricas), mas a detonação do Plano Piloto e da história. O inimigo dos ciborgues Marquim e Sartana é o próprio tempo do progresso, que supõe a homogeneidade e o consenso numa falsa “história única”. Por isso é necessário implodir o futuro para elaborar a cura das cicatrizes do passado, num entrelaçamento entre tempo histórico e tempo narrativo.

A máquina do tempo rompe com o tempo linear, desmonta a cronologia, torna possível a sobreposição dos tempos na narrativa. A ficção científica é essencialmente anacrônica: a existência de objetos e personagens “fora de lugar” é o próprio fundamento de sua narrativa. Se Brasília é uma ficção científica de um projeto que imaginava o futuro, os ciborgues-candangos são os personagens de um filme híbrido em que o processo de

⁸⁴ Segundo Andrew Feenberg (1995), as distopias foram as formas narrativas que colocaram em questão o projeto modernista, pois muitos temas distópicos entraram em voga durante as décadas de 50 e 60, impulsionados pelas guerras mundiais e pela Guerra Fria. As distopias do iluminismo totalitário revelam o fracasso da modernidade, em que o desenvolvimento técnico que supostamente levaria a humanidade a dias melhores passou a significar a ameaça de sua extinção.

diegetizar, de construir um mundo, tem em vista negar a fábula da utopia modernista e alegorizar a distopia de Brasília. 29 quadros por segundo versus 50 anos em 5, o cinema como outro tempo e outra arquitetura.

7.2 O instante de perigo e a distopia documental em *Era uma vez Brasília*

Numa cena de *Era uma vez Brasília*, guerreiros usando adereços *geek* (com roupas de samurai e máscaras de Jason, os mascarados lembram os *black blocs*, um deles inclusive usa uma máscara de proteção contra gases) lutam num cenário repleto de andaimes, durante o 27º Torneio Intergaláctico da Ceilândia, até que Marquim do Tropa chega andando em sua cadeira de rodas, interrompe a batalha e começa a discursar:

O inimigo tá solto, o monstro está em tudo que é lugar: no Congresso, nos Ministérios, no Palácio. O Congresso tem que ser nosso! Os ministérios... tem que ser tudo nosso... Aqui só tem os melhores e mais capacitados. Eu tenho certeza que na hora da guerra ninguém aqui vai amarelar. Somos um povo forte, unido e organizado. O inimigo tá entre nós. E trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. *O inimigo fala “dar-te-ei”, mas não dá nada pra gente.* Temos que capturar eles!

O inimigo ao qual Marquim se refere diretamente é o presidente Michel Temer, conhecido pelo hábito de usar mesóclises em seus pronunciamentos, mas são também as elites que apoiaram o impeachment de Dilma Rousseff com a finalidade de intensificar a implantação de políticas neoliberais para retirar direitos dos mais pobres e incrementar os lucros dos mais ricos em tempos de crise econômica, a exemplo da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência.

Através do carro-nave e do agente intergaláctico WA4, o filme cria uma alegoria que produz relações entre as utopias desenvolvimentistas de JK e dos governos Lula e Dilma, e as “distopias” do Golpe de 64 e do pós-impeachment de 2016. Sua narrativa distópica se propõe a “(...) apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante perigo” (BENJAMIN *apud* LOWY, 2005, p.65). Segundo Benjamin, “o inimigo não tem cessado de vencer” (*apud* LOWY, 2005, p.65) e o instante de perigo coloca em evidência que a história não é um progresso ininterrupto, mas uma catástrofe única. Em sua leitura da tese benjaminiana, Michel Lowy nos diz que “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade

pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (2005, p.65).

Era uma vez Brasília parte da narrativa distópica e alegórica para elaborar a história como “futuro passado”, tecendo a relação entre um presente distópico e o passado do autoritarismo no país. A distopia apresenta uma visão da história em que o progresso é a catástrofe, e a catástrofe já ocorreu: não se trata apenas de imaginar um futuro tenebroso a partir de tendências negativas que transcorrem no presente, mas de projetar a imagem do passado no futuro. A distopia é uma profecia do passado. *Era uma vez Brasília* dá a ver uma atmosfera de passividade e pessimismo através de personagens enclausurados que não propriamente agem, mas estão sempre em vias de agir e, por outro lado, alude às lutas e derrotas passadas por meio de uma obra que é um “aviso de incêndio”.

Em vez de pousar no Congresso Nacional, a nave de WA4 desce numa noite em Ceilândia numa oficina de desmanche, onde se queimam carros num terreno baldio. Ele tenta, sem sucesso, se comunicar com alguém pelo rádio. Lembremos que, como vimos no segundo capítulo, os cinejornais produzidos pela Novacap se estruturavam como verdadeiros relatos de viagem, apresentando imagens do ponto de vista de janelas de avião, de automóvel, inspirados em cartas da época do “descobrimento”, e trazendo informações de “um mundo distante” onde estaria sendo erguido um novo país. Mas se os cinejornais narravam viagens realizadas para um lugar que lançaria o Brasil na direção de um futuro utópico, em filmes desviantes como *Era uma vez Brasília* e *Branco sai, preto fica*, os viajantes no espaço-tempo chegam a um presente sombrio e apontam para um futuro distópico (que é também o presente radicalizado em seus aspectos negativos, mas com um horizonte aberto).

A montagem conecta a cena da chegada de WA4 a outra cena em que ele está junto com Marquim do Tropa e Franklin Ferreira no carro-nave, preparando-se para um motim com a finalidade de tomar o Congresso Nacional. *Era uma vez Brasília* incorpora na própria montagem a contestação da teleologia, justapondo momentos muito distintos da trama sem traçar limites claros entre as duas cenas, que parecem uma só: primeiro WA4 almejava matar JK, mas chega a Brasília no dia da votação do impeachment de Dilma Rousseff na Câmara; então o personagem muda de objetivo e se alia aos insurgentes num plano de revolta na data da votação do impeachment no Senado. Esta mudança de objetivo do personagem é apresentada de modo lacônico, numa narrativa bastante fragmentária. Assim como Dimas Cravalanças em *Branco sai, preto fica*, que acaba sofrendo uma transformação e se aliando aos ciborgues na destruição de Brasília (que é também uma implosão do futuro), WA4

abandona o objetivo inicial de matar JK para se juntar aos revoltosos. No carro-nave, junto com Marquim e Franklin, ele ouve o pronunciamento de Dilma Rousseff no Senado:

O passado da América Latina, do Brasil, sempre teve interesses de setores da elite econômica e política que foram tolhidos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima. Conspirações eram tramadas, resultando em golpes de Estado. O presidente Getúlio Vargas sofreu uma implacável perseguição, a hedionda trama orquestrada pela chamada República do Galeão o levou ao suicídio. O presidente Juscelino Kubitschek, que construiu esta cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo. Mas foi deposto, e instaurou-se a ditadura militar em 1964. Durante 20 anos vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio, e a democracia foi varrida de nosso país. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política, nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática, invoca-se a constituição, para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos.

Enquanto ouvimos o pronunciamento (o arquivo recente incorporado pela diegese, posto que ouvido pelos personagens no som do carro), vemos imagens de Ceilândia em chamas e corpos vistos como vultos do ponto de vista do carro-nave. WA4 pergunta ao seu parceiro “quem são eles”, ao que ele responde: “os correria”; a narrativa não explica quem são, e “eles aparecem, como vários elementos do filme, para corroborar a atmosfera de suspensão e terror que a obra se esforça em tecer” (CAMPOS, 2019, p.45). Segundo João Campos (2019), a colisão entre o arquivo sonoro do pronunciamento de Dilma e as imagens de uma Ceilândia distópica é conduzida por um pensamento dialético que “(...) cria, portanto, pontos de contato entre um mundo infernal imaginado e a conjuntura política brasileira” (2019, p.45).

Ao unir os sons de arquivo e a encenação ficcional, a montagem cria uma espécie de “distopia documental”. A distopia de *Era uma vez Brasília* alia um universo distópico, com trabalhadores que caminham algemados, a eventos reais, como o processo de impeachment de Dilma Rousseff e a chegada de Temer ao poder. O filme mostra imagens documentais da Praça dos Três Poderes no dia da votação do impeachment na Câmara, como também sons de arquivo de discursos de deputados, de Dilma e de Temer, que documentam o momento de sua realização: o Brasil no ano 0 pós-Golpe, como informa a sinopse do longa-metragem. Em *Branco sai, preto fica*, o contexto político surgia por meio das encenações ficcionais e das alegorias; já *Era uma vez Brasília* transita entre as alegorias e as imagens documentais (e sons de arquivo) em seu embate com a atualidade; parece haver uma necessidade de elaborar

relações temporais complexas através das alegorias, e, por outro lado, observa-se também a urgência de falar diretamente para o espectador em seu presente.

Nas análises de Ismail Xavier (2013) em *Alegorias do subdesenvolvimento*, ele destaca que “(...) o caráter cifrado da alegoria é astúcia diante da censura, solução de compromisso para dizer, com todo o cálculo, o proibido sob o manto do permissível” (2013, p.324).⁸⁵ Se determinados filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal utilizam a alegoria como tática para resistir à censura em tempos de ditadura militar, *Era uma vez Brasília* foi produzido em tempos de democracia e elabora sua articulação entre alegoria distópica e documentário como forma de propor um discurso fílmico que enfrente, em sua atualidade, as ameaças que surgem contra a democracia. *Era uma vez Brasília* apresenta uma montagem entre a imaginação distópica e o registro documental, promovendo um estranhamento diante do presente e como que anunciando: estamos vivendo tempos distópicos, um futuro repleto de passado nos aguarda.

O filme apresenta personagens reais envolvidos em ações fictícias: Wellington Abreu, Franklin Ferreira, Marquim do Tropa e Andreia Vieira. Andreia conta a Marquim, numa passarela sobre a linha do metrô, que passou alguns anos na cadeia após ter matado acidentalmente, com um taco de sinuca, um homem que teria passado a mão nela em um bar.⁸⁶ O testemunho da personagem, no entanto, se cruza com uma história inventada, narrada por ela, sobre Corina, uma companheira do presídio que era prostituta e havia matado um “dono de gado e usina” que não pagou pelo programa. “Ela cortou a cabeça dele, abriu a barriga dele, enfiou a cabeça dele dentro, costurou, e tacou fogo”, conta a personagem. *Era uma vez Brasília* também apresenta uma cena banal em que Andreia conversa com seu filho mais velho enquanto ele lava os pratos, relatando que teve filho quando ainda era muito jovem, com apenas 16 anos. Ela comenta também sobre a perseguição que teria sofrido do juiz, que lhe negou o regime semi-aberto, mesmo sabendo que ela tinha quatro filhos. Com esta narrativa, que tem como palco a cidade da máquina burocrática, Adirley Queirós reflete sobre uma atmosfera kafkiana movida por sanções arbitrárias, que atinge tanto personalidades como Dilma Rousseff no impeachment, quanto presas anônimas como

⁸⁵ Ismail Xavier (2013) enfatiza que o uso das alegorias em filmes como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, e *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci, não se resume a uma estratégia de tornar a mensagem enigmática para contornar os desmandos da censura, “(...) pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador” (2013, p.22).

⁸⁶ Adirley Queirós comenta em entrevista para o Catálogo do Forumdoc de 2017 que aquela era a história verídica de Andreia Vieira.

Andreia Vieira. O filme, lançado em 2017, parece prefigurar a prisão de Luís Inácio Lula da Silva, inicialmente o candidato favorito para vencer o pleito, prisão esta que mudaria completamente os rumos das eleições de 2018.

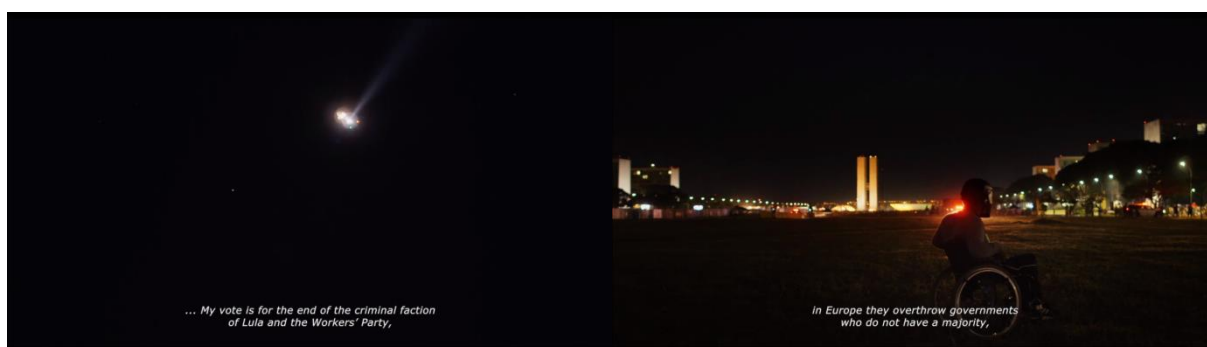
Para Adirley Queirós (*apud* MESQUITA, 2017), *Era uma vez Brasília* realiza uma “etnografia da ficção”: o mote indicado aos atores era o de uma “cidade-prisão”. Assim, criava-se um espaço da ficção onde eles deveriam adentrar, e então eles eram filmados ao modo de um documentário etnográfico. Impulsionados, inclusive, a recuperar memórias e até mesmo alucinações que tiveram na prisão (no caso dos personagens que já tinham sido presos, como Andreia Vieira e Wellington Abreu).

O espaço panóptico⁸⁷ também é construído na diegese de *Branco sai, preto fica*, com toques de recolher e passagem interdita entre cidade satélite e Plano Piloto, por onde só se passa apresentando um passaporte, como já analisado. *Era uma vez Brasília* alia o testemunho de Andreia Vieira à encenação que mostra a polícia vigiando constantemente os passos da personagem, criando um espaço panóptico em que a prisão é o modelo de controle dos *corpos interditos*, produzido através da vigilância ininterrupta e do processo infinito (mesmo em liberdade, Andreia Vieira jamais deixa de ser uma “presidiária” auscultada pelo Estado, tendo que comparecer à noite na porta de sua casa ao chamado da viatura). A diegese distópica radicaliza o controle que o Estado exerce sobre as populações da periferia, ao fabular uma assimilação entre o espaço da cidade e a prisão.

Na cena que apresenta imagens documentais do dia da votação do impeachment na Câmara, Marquim se encontra sentado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, enquanto transcorrem discursos dos deputados em *off*. Um helicóptero da polícia se aproxima cada vez mais do personagem, ouve-se o pronunciamento entusiasmado do deputado Fernando Francischini (ex-delegado da Polícia Federal integrante da chamada “bancada da bala”), do Partido Solidariedade: “Eu voto pelo fim da facção criminosa lulopetista. Fim pra pelegagem da CUT. Fim da CUT e seus marginais. Viva a Lava Jato, República de Curitiba, e a minha bandeira nunca será vermelha. Sim, presidente, SD Paraná

⁸⁷Para Foucault (1987), a sociedade disciplinar prescreve a cada corpo o seu lugar através do poder onisciente e onipresente, incorrendo em classificações que traçam divisões a partir das quais se exerce a vigilância e o controle permanente. Em *Vigiar e punir*, Foucault narra como se passa da disciplina-bloco, um dispositivo de exceção que rompia com a comunicação e o tempo (a exemplo dos habitantes proibidos de sair de suas casas na cidade pestilenta), para a disciplina-mecanismo nos séculos XVII e XVIII, que se expande por todo o corpo social em procedimentos de vigilância mais sutis e rotineiros de um poder produtivo, que torna os corpos dóceis e úteis. Em Foucault, as escolas, os quartéis, as fábricas, os hospitais, os manicômios, são parecidas com as prisões, pois são amparados no mesmo dispositivo disciplinar, que divide, para melhor vigiar, controlar e evitar “contágios”, os indivíduos em bons e maus alunos, soldados obedientes e desertores, operários produtivos ou improdutivos e/ou rebeldes, pacientes doentes e sãos, normais e loucos, cidadãos comuns e bandidos.

vota sim!”. O filme expõe a presença do aparato de filmagem, incluindo as sombras da câmera e de integrantes da equipe em cena. Em entrevista concedida à *Tribuna de Minas*, Adirley Queirós relata que os helicópteros da polícia de fato se aproximaram da filmagem para investigar o que ocorria ali: “A gente provoca aquele helicóptero, em certo sentido, a gente queria provocar uma atenção”.⁸⁸ Através da *encenação-provocação*, é possível transcender os limites da diegese, o filme se abre ao acaso e age diretamente no mundo, interferindo no curso dos acontecimentos. A montagem dos arquivos sonoros se une à *mise-en-scène* que interage com a interferência da polícia no curso da ação, fabricando uma atmosfera distópica a partir de elementos do real: o discurso fascista do deputado, a vigilância da polícia, nada disso é inventado.⁸⁹

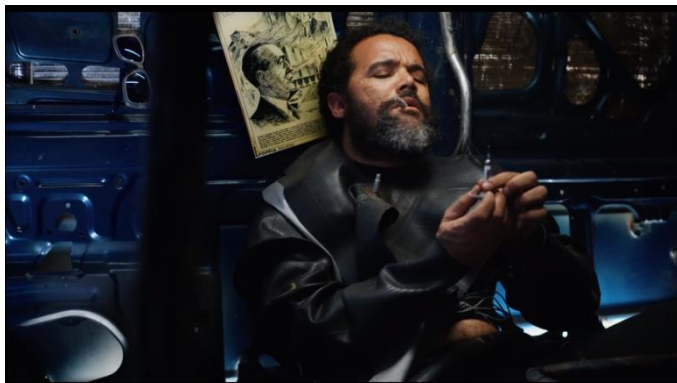


A impressão de aprisionamento é transmitida no filme não apenas através de procedimentos mais evidentes como a presença de viaturas, guardas e pessoas algemadas, como também é fabricada por meio da clausura do personagem WA4 na sua viagem feita pela nave. Adirley Queirós afirmou em entrevista que o cenário da nave simula algo próximo a uma cela de prisão brasileira, e que Wellington Abreu passou horas confinado naquele cenário no decorrer da filmagem. Os planos são longos, a duração das cenas no interior da nave é extenuante, o silêncio e a solidão do personagem convivem com a paisagem sonora de um

⁸⁸Fonte: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-01-2018/o-audiovisual-nao-consegue-ser-tao-absurdo-como-temer.html>

⁸⁹ Em entrevista à revista *Trip* (2017), Adirley Queirós comentou que seu cinema se inspira muito em dois ensaios do cineasta Glauber Rocha: *Eztetyka da fome* e *Eztetyka do sonho*. A aproximação nos parece profícua. Da *Eztetyka da fome*, o diretor herda o investimento no potencial político de um cinema produzido com poucos recursos, realizando dois filmes de ficção científica de baixo orçamento e com estruturas mambembes. A aposta na violência, que Glauber defende na *Eztetyka da fome* ao afirmar que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p.66), também se faz presente nos filmes de Adirley Queirós, seja na explosão de Brasília com uma bomba de ondas sonoras em *Branco sai, preto fica*, seja na atmosfera apocalíptica criada em torno da iminência de uma rebelião para tomar o Congresso em *Era uma vez Brasília*. Da *Eztetyka do sonho*, o cineasta herda o uso da imaginação como forma de desrealização de um mundo ao qual nos acostumamos: “arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (ROCHA, 2004, p.251).

presídio, com ruídos metálicos de chaves e portas sendo trancadas. Durante a viagem no espaço-tempo, antes de se aproximar de sua chegada, o corpo interdito de WA4 parece “fora do tempo”, isolado e num fluxo à parte de uma situação histórica precisa.



7.2.1 O desmanche do desenvolvimentismo

Durante a viagem, WA4 fuma um cigarro e perambula ansioso no interior da nave, enquanto transcorre o som de arquivo do filme *Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre, referente ao dia da inauguração da capital. Ele viaja ouvindo sons de arquivo do passado. O narrador brada: “sob o troar da salva de 21 tiros da artilharia e os acordes do hino nacional, o presidente hasteou a bandeira brasileira na Praça dos Três Poderes, a bandeira que vai tremular no céu de Brasília simbolizará o país que se tornou maior”. Em seguida, ouvimos JK discursar:

Meu pensamento volta-se nesse instante para as novas gerações que colherão o fruto do nosso trabalho, encontrando um Brasil diferente, um Brasil integrado ao seu verdadeiro destino. A data de hoje tornou-se histórica para o Brasil, porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopeia da construção da nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim a um só tempo o passado e o futuro de nossa pátria através de dois acontecimentos que se ligam num ideal comum que os animaram: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente.



Figura 39 - *Brasília ano 20* (1980), de Pedro Torre

Em *Brasília, ano 20*, esta narração é montada sobre as imagens de JK hasteando a bandeira nacional junto a militares, ao som de uma marcha militar. O filme, produzido em pleno governo do general Figueiredo, celebra os 20 anos da inauguração da capital forjando continuidades entre o desenvolvimentismo da gestão de Juscelino e a ideologia do progresso da ditadura militar. A ideologia do progresso da ditadura se somava ao terror de Estado.⁹⁰ Capital da geopolítica, Brasília foi erguida sob os argumentos da segurança nacional (longe da costa e das aglomerações urbanas) e da integração nacional (a ocupação do Planalto Central se vinculava a um projeto de construção de estradas que ligariam a capital às mais diversas partes do país), e a ditadura militar soube se apropriar desse legado. A montagem de *Era uma vez Brasília* se apropria de forma irônica do som de arquivo de *Brasília, ano 20*, que fala em “dois acontecimentos que se ligam num ideal comum”, a ideologia do progresso, permite traçar comparações entre Juscelino e os governos petistas, projetos esses que, por sua vez, deram lugar a outras formas de elogio ao progresso, seja o autoritarismo da ditadura militar, seja o neoliberalismo aliado às tendências fascistas do período pós-impeachment.

A justaposição de sons de arquivo à encenação ficcional também foi um procedimento recorrente em outro filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011), estudado no sexto capítulo. O filme monta sons de arquivo de filmes institucionais da Novacap, a exemplo de *O bandeirante* (1957) e *As primeiras imagens de Brasília* (1957), ambos de Jean Manzon, e *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola, como já discutido. O procedimento repetido em *Era uma vez Brasília* incorre numa condensação dos tempos, num trânsito entre passado e

⁹⁰O próprio JK foi perseguido pela ditadura, perdendo seus direitos políticos no Golpe de 64 e mais tarde, em 1976, acabou morto num acidente de carro que gerou muitas controvérsias. O relatório da Comissão da Verdade de Minas Gerais apresentado em dezembro de 2017 concluiu que há fortes indícios de que Juscelino Kubitschek tenha sofrido um atentado político. Anteriormente, a Comissão Nacional da Verdade havia indicado que a morte teria sido acidental, já os relatórios das comissões do estado de São Paulo e da capital haviam apontado que JK fora assassinado. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/12/1942867-comissao-da-verdade-de-mg-diz-que-provavelmente-jk-foi-morto.shtml>

presente, que acontece concomitantemente ao fluxo entre o documentário e a ficção, elaborando uma historicização da cena e uma ficcionalização da história.

A construção do espaço fílmico é fundamental para a crítica ao desenvolvimentismo e à ideologia do progresso elaborada em *Era uma vez Brasília*. Não por acaso WA4 viaja numa nave que tem a forma de um automóvel e pousa numa oficina de desmanche na Ceilândia. A cenografia faz alusão ao alto crescimento do setor automobilístico, ícone do desenvolvimentismo, nos governos de JK (exaltado como o presidente que abriu o caminho para a consolidação de uma indústria automobilística no país ao criar o Grupo Executivo da Indústria Automobilística - GEIA⁹¹ e fomentar a construção de rodovias) e Lula (que zerou o Imposto sobre Produtos Industrializados – IPI- dos carros de até 1000 cm³, proporcionando a compra de veículos financiados por indivíduos da chamada “nova classe C”);⁹² indústria que mais tarde teve fraca projeção na gestão Dilma, e a presidente sofreu represálias dos empresários (estes não pensaram duas vezes antes de apoiar o seu impeachment, através de entidades como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP).⁹³ A FIESP, inclusive, soube se apropriar das manifestações de junho de 2013, iniciadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), em São Paulo, contra o aumento da tarifa do transporte público. Sob o lema “vem pra rua”, apropriado pelos manifestantes de um *jingle* da FIAT, os protestos se espalharam por todo país, transformados numa atmosfera de insatisfação geral que posteriormente foi capitalizada contra o governo Dilma.⁹⁴ Através do personagem WA4 e do

⁹¹Mais informações em: <https://quatrorodas.abril.com.br/noticias/a-pre-historia-da-industria-automobilistica-no-brasil/>

⁹²Mais informações em: <https://motorshow.com.br/dilma-destruiu-o-legado-de-lula-no-mercado-de-automoveis/>

⁹³ Em março de 2016, a FIESP chegou a estampar nos principais jornais do país uma campanha a favor do impeachment de Dilma Rousseff. Sob os lemas “impeachment já” e “chega de pagar o pato”, a entidade se apropriava do entusiasmo das manifestações de rua e pressionava deputados e senadores pela aprovação do impeachment da presidente. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/30/politica/1459289168_509972.html

⁹⁴ Segundo Céli Regina (2017), se as manifestações de rua no decorrer da década de 1980, durante o processo de redemocratização do país, eram formadas em sua maioria por grupos de esquerda e de centro-esquerda, a partir de 2013 iniciou-se um crescimento da presença de setores da direita nas ruas, algo intensificado nos anos de 2014 e 2015. As manifestações de junho de 2013 eram marcadas por uma fragmentação discursiva e pela presença dos mais diferentes indivíduos, a exemplo de *black blocs* com sua tática de ação violenta e anarquista de destruição de símbolos do capitalismo, passando por professores e bancários exigindo maiores salários, médicos revoltados com a vinda de médicos cubanos e pessoas pedindo intervenção militar. Clamando por reivindicações imprecisas a exemplo de “mais educação”, “mais saúde” e “mais segurança”, eles se uniram, grosso modo, pelo antipartidarismo, mais tarde convertido em antipetismo. Como informa a autora, em 2013, a popularidade de Dilma passou de 65% que consideravam seu governo bom ou ótimo em março, para 30% em junho. A impopularidade de Dilma cresceu durante a Copa do Mundo de 2014, evento associado a gastos exorbitantes e corrupção, tendo como ápice as vaias recebidas pela presidente na ocasião da abertura da Copa, em 12 de junho de 2014. Após Dilma vencer as eleições com uma diferença de apenas 3,28% dos votos, setores conservadores da classe média (reunidos por organizações como Movimento Brasil Livre, Vem pra rua e Revoltados Online) ocuparam as ruas, inconformados com a derrota de Aécio Neves: cerca de dois milhões de pessoas participaram de protestos em março de 2015 para pedir o impeachment de Dilma.

carro-nave, *Era uma vez Brasília* cria a alegoria que ironiza as promessas e os fracassos das políticas desenvolvimentistas do passado e do presente, ambas fortemente amparadas na aposta na indústria automobilística como ícone do avanço tecnológico, do crescimento econômico e do aumento da capacidade de compra dos trabalhadores.

Nas análises de Marcelo Coelho (1991), sobre o governo JK, e de Bresser-Pereira (2013), sobre as gestões do PT na presidência, uma conclusão permanece acerca do desenvolvimentismo: a realização do projeto desenvolvimentista depende fortemente da coalizão de classes, conciliando os interesses dos empresários industriais, dos operários e da burocracia estatal tendo em vista o crescimento da indústria, a ascensão social dos trabalhadores e a expansão econômica. Como afirma Miriam Cardoso, apesar de o desenvolvimentismo ter se esgotado na década de 1970, sua ideologia persiste, pois “(...) inculca tão profundamente o crescimento econômico como valor primeiro na sociedade que nesta sociedade se passa em geral a acreditar que este é “o” “seu” “destino” “promissor”, sempre deslocado para o futuro” (2013, p.207). A política de conciliação de classes é colocada em xeque pelo cinema de Adirley Queirós: desde *A cidade é uma só?*, em que o personagem ficcional Dildu, candidato a distrital, fracassa em sua campanha que busca transpor o fosso entre Ceilândia e Plano Piloto; passando por *Branco sai, preto fica*, em que Dimas se une aos homens periféricos para explodir Brasília, indo de encontro à conciliação proposta pelo Estado através da indenização das vítimas da invasão policial no baile *black*; e, por fim, *Era uma vez Brasília* alegoriza a possibilidade (e a dificuldade) de resistência dos mais pobres às políticas neoliberais em curso, estimuladas pelas elites.

7.2.2 Os alienígenas de Ceilândia



Num túnel na entrada de uma estação de metrô que liga Ceilândia à região central de Brasília, Marquim está posicionado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, quando passam os guerreiros (entre eles WA4 e Andreia Vieira) gritando num instrumento que tem a forma de uma caveira. Numa das últimas cenas do filme, eles aparecem gritando mais uma vez junto a uma semiesfera do Congresso Nacional. Esta cena é impregnada da memória das manifestações de junho de 2013: num notável protesto, os manifestantes ocuparam a cobertura do Congresso Nacional.⁹⁵ As cenas são crivadas por certa melancolia perante uma luta que arrefeceu, uma batalha encaminhando-se para ser perdida.

Os guerreiros são alienígenas que participam de um Torneio Intergaláctico, WA4 vem do “outro planeta” chamado Sol Nascente – nome da maior favela do Distrito Federal. Os alienígenas são de Ceilândia. A periferia é outro planeta. A fabulação do espaço que transforma a exclusão entre periferia e Plano Piloto numa separação entre planetas diferentes se apropria dos códigos do gênero da ficção científica para realizar a crítica ao presente. Segundo John Rieder, “na literatura ‘escapista’ de ficção científica, fantasias de liberdade e poder são transformadas novamente em pesadelos de impotência e confinamento” (1982, p.26).⁹⁶ John Rieder relaciona o alienígena, tão frequente no imaginário da ficção científica, à problemática da alienação: os alienígenas dão vida à alienação do eu em corpos que não são pertencentes aos indivíduos, mas propriedades administradas por donos. Eles são projeções do outro e encarnam *outsiders* constituídos a partir de uma situação histórica específica, figuras estranhas que alegorizam os excluídos. Em *Era uma vez Brasília*, é como se os guerreiros alienígenas fossem uma faceta dos trabalhadores aprisionados que aparecem nos vagões do metrô, como se eles retornassem sob a forma de insurgentes atravessando o túnel. Os alienígenas de *Era uma vez Brasília* são alegorias dos trabalhadores das cidades satélites que têm a sua força de trabalho explorada no Plano Piloto e que sofrem com a violência do Estado na periferia.

O espaço do metrô é de suma importância para a trama também em outro filme de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*. Nele, a bomba de ondas sonoras produzida por DJ Jamaica e Marquim, a ser lançada sobre Brasília, é acionada com a energia oriunda do metrô, como vimos. O metrô, lugar de ligação entre dois mundos, a periferia e o Plano Piloto,

⁹⁵Mais informações nesta notícia: <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/06/manifestantes-ocupam-cobertura-do-congresso-nacional-em-brasilia.html>.

⁹⁶No original: “In the ‘escapist’ literatura of SF, fantasies of freedom and power are transformed again into nightmares of impotence and confinement”.

aparece nos dois filmes como um espaço do surgimento de resistências, cenário da ruptura com determinado estado de coisas, máquina de destruição.

O uso da máscara de metalúrgico por Marquim, um dos líderes de uma revolução porvir em *Era uma vez Brasília*, não é sem intenção. A máscara de metalúrgico funciona como alegoria no filme, conectando o presente “instante de perigo”, marcado profundamente por uma dificuldade de agir, ao passado das lutas dos operários metalúrgicos do ABC paulista, que contribuíram de maneira decisiva para a intensificação da crise do regime militar e o processo de redemocratização no país.⁹⁷ O filme se relaciona não só com a história política do país, mas também, em específico, com a história do cinema, pois as greves do ABC foram registradas e ofereceram temas para diversos filmes do cinema brasileiro: *ABC da greve* (1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), ambos de Leon Hirszman, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, entre outros.

Quando os metalúrgicos do ABC paulista entraram em greve em 1978, abrindo caminho para a paralisação que se seguiu em outras categorias, eles rompiam com os limites estreitos estabelecidos pela lei antigreve, com o “arrocho salarial” e o silêncio geral ao qual havia sido forçada a classe trabalhadora. Com isso, eles impactaram alguns dos pilares de sustentação política e econômica da ditadura militar (SANTANA, 2008 p.296).

Lançado em tempos de Reforma Trabalhista e recrudescimento do fascismo, *Era uma vez Brasília* alude de forma alegórica às lutas passadas para estabelecer tensões com as possibilidades de luta e a atmosfera de impotência que impera no presente. Contudo, o passado não é convocado para apontar um horizonte utópico, mas sim para sugerir um futuro distópico que, mesmo que se assemelhe ao passado, não se encerra no pessimismo e se abre para outras possibilidades, em um final ambíguo que provoca o espectador.

⁹⁷Segundo Marco Aurélio Santana (2008), o movimento sindical teve um grande avanço de mobilização nos anos 1950, até ser reprimido com a instauração da ditadura militar em 1964, que visava impedir a criação de uma “república sindicalista” no país. Os candidatos aos sindicatos eram escolhidos pelo Ministério do Trabalho, tinham mais direitos que aqueles previstos na CLT, e, na prática, o direito de greve não existia. No ano de 1968, a greve dos operários da siderúrgica Belgo-Mineira, em Contagem, conseguiu um abono salarial de 10% e fez refluir o movimento sindical. Ao final de 1968, o Ato Inconstitucional nº5, no governo de Costa e Silva, promove o aumento da repressão, fechando o Congresso e decretando formalmente o estado de exceção. A partir de 1969, o general Médici endurece ainda mais o terrorismo de Estado para conter a luta armada dos militantes de esquerda. Em 1974, a ditadura amarga o fracasso do “milagre econômico” e Ernesto Geisel afirma o compromisso com um processo lento e gradual de abertura política. No ano de 1979, o movimento grevista iniciado no ABC paulista em 1978 irá conquistar amplitude nacional. Em 12 de março de 1979, em plena transição para o governo de Figueiredo, mais de 50 mil metalúrgicos cruzaram os braços e interromperam o trabalho das máquinas. Em 1º de abril de 1980, cerca de 200 mil metalúrgicos do ABC entraram numa greve que se prolongou por 41 dias. Neste mesmo ano, foi fundado o Partido dos Trabalhadores (PT). Luís Inácio Lula da Silva e outros líderes chegaram a ficar presos durante alguns dias, e em 1981 foram processados com base na Lei de Segurança Nacional.

7.2.3 O anticlímax



A última sequência de *Era uma vez Brasília* prepara o espectador para uma revolta na capital. Na oficina de desmanche, WA4 atira num veículo. Ele, Andreia, Marquim e Franklin observam atentamente, num longo plano fixo, o carro pegando fogo. Esta imagem, que parece o prelúdio de uma insurreição, se aproxima de uma cena de *Branco sai, preto fica*, quando Marquim toca fogo num sofá em que ele havia guardado papeis e discos (com músicas que lhe despertavam nostalgia em relação aos tempos em que dançava nos bailes no 5 da Norte). No entanto, diferente de *Branco sai, preto fica* (quando desenhos feitos à mão mostram a bomba de ondas sonoras destruindo os monumentos de Brasília ao som de gritos e da música *Bomba explode na cabeça*, de MC Dodô), não há final catártico em *Era uma vez Brasília*. Trata-se de um filme de anticlímax, sendo o clima de apatia política (que marca o contexto em que o longa foi realizado e lançado) transmitido por meio de uma atmosfera de clausura e de crise da ação incrustada na própria narrativa fílmica.

O filme chega a ironizar os clichês do cinema de gênero, como na cena em que ocorre uma perseguição de carros em Ceilândia. WA4, Franklin e Marquim esperam por alguém que não sabemos quem é; no momento da perseguição, a cena é filmada à distância, num longo plano fixo, e o carro retorna sem que nada aconteça: sem a montagem em ritmo intenso, sem os movimentos de câmera sinuosos, sem a ação característica deste tipo de cena no cinema *blockbuster*. Na última cena, WA4, Andreia e Marquim se encontram na passarela sobre a linha do metrô. Ouvimos o pronunciamento de posse de Michel Temer:

Boa noite a todos. Assumo a presidência do Brasil após decisão democrática e transparente do Congresso Nacional. O momento é de esperança e de retomada da confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir

o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Esta é a nossa bandeira. Tenho consciência do tamanho e do peso da responsabilidade que carrego nos ombros. Meu compromisso é o de resgatar a força da nossa economia. E recolocar o Brasil nos trilhos. Há muitíssimos meses atrás dez, onze meses, nós lançamos até eu, ainda até vice-presidente, lançamos um documento chamado “uma ponte para o futuro”, que nós verificávamos que seria impossível o governo continuar naquele rumo. E até sugerimos ao governo que adotasse as teses que nós apontávamos naquele documento chamado “ponte para o futuro”. E como isso não deu certo, instaurou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como presidente da República. O Brasil acaba de atravessar um processo longo e complexo, regrado e conduzido pelo Congresso Nacional e pela Suprema Corte Brasileira, que culminou em um impedimento. Tudo transcorreu, devo ressaltar, dentro do mais absoluto respeito constitucional. O fato de termos dado esse exemplo ao mundo verifica que não há democracia sem Estado de Direito, sem que se aplique a todos, inclusive aos mais poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio de um processo de depuração de seu sistema político. Temos um judiciário independente, um ministério público atuante, e órgãos do executivo e do legislativo que cumprem seu dever. Não prevalecem vontades isoladas, mas a força das instituições sob o olhar atento de uma sociedade plural e uma imprensa inteiramente livre. Nossa tarefa agora é retomar o crescimento econômico, e restituir aos trabalhadores brasileiros milhões de empregos perdidos. Temos clareza sobre o caminho a seguir. O caminho da responsabilidade fiscal e da responsabilidade social. A confiança já começa a reestabelecer-se. E um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se.

O discurso de posse de Temer é marcado pela referência constante ao futuro: “recolocar o Brasil nos trilhos”, “uma ponte para o futuro”, “temos clareza sobre o caminho a seguir”, “um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se”. O espaço fílmico se contrapõe ao discurso de Temer, a passarela sobre os trilhos do metrô é o lugar “fora do radar”, rota de fuga, cenário da ameaça de resistência, o reverso da “ponte para futuro”. O último plano do filme mostra WA4, Marquim e Andreia olhando atentamente para a câmera, provocando o espectador. Segundo Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003), a distopia crítica carrega um impulso utópico, invoca a esperança para fora da obra, e traz um aviso de que é possível escapar de um futuro pessimista, apresentando um final aberto e ambíguo. Este é o caso de *Era uma vez Brasília*, que não apresenta o “fim da história”, nem proporciona um “happy end” escapista, mas importuna o espectador e o asfixia com a imobilidade, para lembrá-lo de que a ameaça é real e está em curso. O filme radicaliza a oposição à teleologia, rompendo em sua própria estrutura com a narrativa voltada para um fim.



A temporalidade do filme busca romper com o tempo do progresso. O desenvolvimentismo se renova e é o “ideal comum” a partir do qual o filme sobrepõe projetos situados em tempos distintos: as ideologias do progresso dos projetos desenvolvimentistas de JK e das gestões petistas; e aquelas vigentes no fascismo da ditadura militar e no neoliberalismo do governo Temer. Em *Era uma vez Brasília*, o passado da ditadura militar assombra o presente, a “retomada do progresso” evocada pelo discurso de Temer dá lugar à eterna volta. O filme reivindica, num final aberto e ambíguo, não a evolução incessante, mas um salto em direção ao passado, na alusão à história dos vencidos, e se abre para o futuro, num paradoxo entre a possibilidade e a impossibilidade de ruptura com a catástrofe presente, expandindo-se para fora do filme, entre o documentário e a distopia, entre a ficção e o mundo.

8 Considerações finais

Aproveitamos o espaço de conclusão para organizar, de maneira sintética, algumas das linhas de força e descobertas da pesquisa. Numa via, abordamos os filmes encomendados pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que materializam, em imagens e sons, o imaginário utópico que circundou a edificação de Brasília. Suas construções do espaço fílmico são alinhadas à arquitetura moderna e ao desenvolvimentismo. *Travellings* a partir de carros atravessando as estradas, imagens da natureza virgem compostas em quadros bucólicos, planos feitos do ponto de vista das janelas de aviões sobrevoando Brasília, edifícios filmados com ênfase na profundidade de campo, corpos que atravessam o Planalto como num faroeste que narra a conquista do oeste: todos esses elementos e procedimentos criam espaços expansivos que exaltam o domínio do espaço pelo desenvolvimento, promovido a partir da ruptura imposta pela arquitetura. O narrador não tem corpo, ele é a voz da história; há ainda os corpos dos sujeitos que pensam e comandam (como Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer), e os corpos mudos daqueles que obedecem e executam, trabalhando em simbiose com as máquinas (os candangos que são verdadeiros corpos-máquinas, inteiramente dedicados ao trabalho e identificados com os ideais da futura nação). Aceleração do tempo na montagem de ritmo intenso, nos corpos que se movimentam rapidamente por entre tijolos e tubulações, como se as imagens dispostas para o espectador fossem a visão do futuro solapando o presente: a utopia já é uma realidade.

Em outra frente, examinamos os filmes desviantes, que se colidem contra a história e a arquitetura oficiais e contra o imaginário utópico, dando forma a outros espaços e tempos. Em *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, cotejado na tese com os filmes institucionais, o espaço não é mais aquele do território unificado e em expansão, mas o lugar do êxodo; não é dominado pelo automóvel e pelo avião, mas percorrido de bicicleta, em pau de arara, inscrito em imagens desfocadas feitas por uma câmera amadora. Gravadas a partir do comentário posterior às imagens do passado, as vozes apresentam versões conflitantes da história, fazendo emergir os embates e as assimetrias entre os agentes da construção. Não mais o documento-monumento, mas as imagens que propulsionam metáforas, dramatizações e complexas articulações entre o passado da construção, a ditadura militar no presente (1979), e as esperanças de ruptura com aquele estado de coisas, através do engajamento dos operários.

Conterrâneos velhos de guerra (1991), do mesmo autor, retoma o massacre da construtora Pacheco Fernandes, ocorrido no período da construção de Brasília e abordado em *Brasília segundo Feldman*, para promover o desvio através de *corpos-ruínas*, que desviam a imagem dos corpos-máquinas dos operários, trabalhando infatigavelmente na construção de Brasília, tal como vemos nos cinejornais da Novacap. Os corpos dos candangos, tal como abordados no filme de Vladimir Carvalho, desviam a imagem dos pioneiros que refundariam o país na marcha para Oeste; eles são as ruínas de um passado que insiste em permanecer, trazendo algo que resta entre os mortos nas construções e os expelidos da cidade. São corpos, em suma, que cristalizam a barbárie. Em seu conjunto, *Conterrâneos velhos de guerra* promove importantes desvios: na epicidade do documentário, estimulando o espectador a refletir sobre o presente, e não apenas a conhecer o passado; no enquadramento, reunindo centro e periferia (que deveriam permanecer apartados através das distâncias entre Plano Piloto e cidades satélites). E, sobretudo, desvio da história oficial, de múltiplas formas: ao promover relações conflituosas entre as imagens de arquivo, os depoimentos dos vencedores e os testemunhos dos vencidos; no embate, em cena, contra os personagens que encarnam a história oficial. Em sua montagem, *Conterrâneos* tece associações entre a violência da GEB e o autoritarismo da ditadura, abrindo-se para outros futuros possíveis a partir das ruínas de um motim na Praça dos Três Poderes.

Brasília, contradições de uma cidade nova (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, dá a ver outros tempos e espaços ao desviar pelo cinema direto os princípios formais de *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos. Da câmera que realiza *travellings* feitos a partir do automóvel, a circular placidamente pelas vias, dando forma a um espaço geométrico em plena correspondência com a arquitetura, passamos para a câmera na mão que perambula pela feira, objeto do olhar dos passantes, corpo inserido no mundo. Da voz *over* que narra a cidade exterior e planejada para as vozes daqueles que vivem no Plano Piloto e na periferia, falando ao microfone no diálogo com o cineasta. Da rodoviária funcional de *Brasília, planejamento urbano*, para a rodoviária como lugar de encontro entre migrantes, lugar da utopia de transformação social no olhar dos operários. Do Palácio do Planalto “vigiado” pela sentinela, cidade dominada pelos militares no presente, aos corpos dos operários trabalhando na construção de outra cidade possível. Da montagem entre imagens e voz *over* que supõe uma equivalência entre o plano e a realidade, em *Brasília, planejamento urbano*, para a ironia do narrador que elabora disjunções entre som e imagem, em *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Desvio pelo direto também em *Fala Brasília* (1966), de

Nelson Pereira dos Santos, quando aqueles que não tinham voz passam a compartilhar a *mise-en-scène*, na provocação à instauração dos diálogos entre os operários, não sem expor também o artifício, o processo de filmagem colocado em questão; desvio feito pelos corpos caminhando por onde só deveriam circular carros; desvio na relação, criada pela memória, entre as palafitas e os pilotis, entre o país do futuro e o país do passado.

Em *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, Brasília será vista *da periferia*: da perspectiva e nos trajetos dos protagonistas periféricos, moradores de Ceilândia. Zé Antônio perambula pelas ruas sem asfalto de Ceilândia, as ruas sem calçamento e casas miseráveis mostradas, pelo trabalho de montagem, ao som das promessas de Niemeyer e JK, os sons de arquivo de *O bandeirante* (1957, Jean Manzon) e *Novacap ano25* (1981, Dino Cazzola) sendo desviados através da ficção, criada no contato do personagem com o mundo. O fora de campo estabelece o cotejo entre periferia e Plano Piloto (reestabelecendo as diferenças onde se supunha homogeneidade), como também confronta o tempo histórico do progresso a partir das imagens do futuro-presente. Outras operações desviam os arquivos, documentos da história oficial, na montagem do filme: lembremos de Dildu atravessando de madrugada o longo caminho entre Ceilândia e Brasília ao som dos “longos caminhos da nova civilização”, proveniente de *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, dando a ver um espaço de exclusão no lugar da prometida integração nacional.

Mas não é só no jogo com os arquivos oficiais que o filme de Adirley Queirós promove desvios. Outros elementos e procedimentos produzem no filmes operações desviantes: a reencenação do arquivo da propaganda que continha o *jingle A cidade é uma só*, que traz à tona outros sentidos para as imagens por meio do testemunho de Nancy (não a ilustração do arquivo perdido, mas o desvio das imagens pela reencenação); os símbolos da campanha de Dildu, que ressignificam emblemas da opressão no passado, caso da cruz (marco da origem do país do futuro nos filmes oficiais), que dá lugar ao X da expulsão das invasões. Lembremos ainda de Dildu e Zé Antônio deambulando de carro, perdidos pelas vias de Brasília, trabalho de dramaturgia e *mise-en-scène* que nos faz ver um espaço labiríntico no lugar de perfeita circulação e fácil localização, tal como realizada em *Brasília, planejamento urbano*. Ou Dildu caminhando desolado após o carro do Partido da Correria Nacional quebrar, até encontrar a imensa carreata de Dilma Rousseff, situação que emblematiza os problemas do desenvolvimentismo e da política representativa que estão na origem de Brasília.

Analisamos ainda o desvio através dos *corpos interditos* nos filmes *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós. Dimas Cravalanças, com sua

máquina do tempo aprisionada no presente, produz a alegoria que contesta a própria concepção de Brasília como “cidade-máquina do tempo” (da máquina do tempo que faria o país avançar 50 anos em 5 para o dispositivo em busca de catástrofes passadas). Os ciborgues Marquim e Sartana, com seus corpos mutilados, são homens presos ao passado (repletos de melancolia, arrancados da cidade), em lugar dos candangos homens do futuro (esperançosos, fundando uma nova nação). Vivem numa prisão ao ar livre, dificultados de circular, tanto por poderes onipresentes quanto por violências passadas que interditam seus corpos. A arma de destruição em massa é a bomba feita da potência dos corpos, das expressões artístico-culturais e da história dos vencidos, reprimidas e silenciadas pelo Estado, agora retornando contra os vencedores: é outra máquina do tempo, que detona o tempo histórico do progresso. A montagem, repleta de momentos banais, apresenta um final catártico e aberto, a destruição do espaço monumental e do futuro contra a teleologia da construção.

Era uma vez Brasília: o alienígena WA4 viaja confinado num carro-nave, em imagens com a temporalidade dilatada, trazendo para a narrativa as relações entre os projetos desenvolvimentistas de JK e do PT, em confronto com um presente distópico que fabula, documenta e prefigura a repetição de catástrofes passadas. Cidade-prisão: uma ex-presidiária, Andreia Vieira, constantemente vigiada; trabalhadores andando algemados no metrô e observados por guardas – é preciso radicalizar a vigilância e o controle para provocar estranhamento no espectador. O líder da revolta, Marquim, numa cadeira de rodas, com sua máscara de metalúrgico, observando o transcorrer do impeachment de Dilma Rousseff, é alegoria das lutas passadas e da imobilidade no presente. Os alienígenas, explorados, excluídos, planejam a revolta – eles criam o espaço alegórico, distópico, em que a distância entre periferia e Plano Piloto separa mundos. A ponte sobre a estação do metrô, onde os personagens aparecem reunidos ao final, faz referência, ou melhor, resistência, à “ponte para o futuro” dos projetos neoliberais. A montagem concatena as situações de forma bastante lacônica, as cenas se sucedendo através de elipses, sem soluções de continuidade, conduzindo ao anticlímax de um final aberto, que perturba o espectador, em vez de lhe proporcionar a catarse – emblema de uma crise da teleologia.

Os situacionistas criaram práticas de contestação dos poderes exercidos pela arquitetura para subverter a cidade calculada para o incremento da produção econômica e submeter o espaço ao vivido. A deriva e a construção de situações são modos de desviar o espaço e o tempo impostos pelos poderes, elaborando outros espaços e tempos. Guy Debord reivindica o desvio dos sentidos propostos pela memória do Estado e pelo rumo do tempo

irreversível, em que tudo converge para o progresso e a acumulação de riqueza, revelando ainda as farsas de uma história única e traçada num sentido único.

Pode o cinema resistir aos poderes da arquitetura e da história oficial e construir outros espaços e tempos em sua matéria, as imagens e sons?

O conceito de desvio nesta tese assume outros contornos, a partir da investigação dos gestos elaborados pelos filmes. Cinema do corpo a corpo no mundo, apropriando-se da cidade, espaço criado pela ação do corpo e pela memória: da câmera que é um corpo também, marcando a sua presença no mundo; da *mise-en-scène* que agencia rupturas da dicotomia entre sujeito e objeto; das disjunções entre som e imagem que contestam as assimilações entre plano e realidade, entre o passado e a história oficial; do fora de campo criando a condensação dos tempos e a dialética dos espaços; do espectador provocado pelos olhares dos personagens, instigado pelo trânsito entre documentário e ficção, estimulado a estranhar e a refletir sobre a realidade presente; da montagem que articula temporalidades fragmentárias, contestações da teleologia.

Se, como diria Clarice Lispector, Brasília é “(...) o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (1999, p.295), o espaço e o tempo da capital, síntese entre território unificado e progresso, são desviados por filmes que elaboram o espaço do êxodo e das fronteiras, bem como criam ordens do tempo que desviam da seta rumo ao futuro, montando as justaposições entre passado, presente e futuro de forma a revelar, entre utopias, contestações das utopias e distopias, a história como catástrofe permanente.

9 Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Lusofia.net – Lisboa, 2001.
- ALBUQUERQUE, Alexandre Black. *Desenvolvimentismo nos governos Vargas e JK*. XI Congresso Brasileiro de História Econômica. Vitória, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- AREND, Marcelo. *50 anos de industrialização do Brasil (1955-2005): uma análise evolucionária*. Tese de doutorado em Economia da UFRGS. Porto Alegre, 2009.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo – Ed. Cosac e Naify, 2004.
- _____. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom. Introduction: dystopia and histories. In: BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom (org.). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Nova Iorque - Ed. Routledge, 2003.
- BARBOSA, Daniel Andrade de. Baderneiros, arruaceiros, guerrilheiros: um acontecimento na transição democrática. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.31, n°63, p.49-70, janeiro-abril 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, 3ª edição – São Paulo, 1987.
- _____. *Passagens*. Editora UFMG – Belo Horizonte, 2006.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense – São Paulo, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Captado em http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp. Acesso em: 10 de abril de 2016.
- _____. *Viagem ao fim do mundo*. Captado em: http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19_2011-06-25.html. Acesso em: 2 de abril de 2016.
- BIZELLO, Maria Leandro. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon 1956-1961*. Dissertação da Unicamp. Campinas, 1995.
- _____. *Entre fotografias e fotogramas: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Tese da Unicamp. Campinas, 2008.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança – vol.1*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.UERJ, 2005.

BOM DIA BRASIL. Manifestantes ocupam a cobertura do Congresso Nacional, em Brasília. Acesso em 10 de dezembro de 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/06/manifestantes-ocupam-cobertura-do-congresso-nacional-em-brasilia.html>.

BOMENY, Heloisa. Utopias de cidade: as utopias do modernismo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1988.

BONITZER, Pascal. Pascal Bonitzer: sobre la voz em *off* (anexo). In: CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2004.

BORGES, André; MARTINS, Luísa. Sol Nascente: a grilagem de terras em uma das maiores favelas da América Latina. Reportagem de *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,sol-nascente-a-grilagem-de-terra-em-uma-das-maiores-favelas-da-america-latina,10000099923>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

BRASIL, André. *Formas do antecampo*: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.20, n.3, 2013.

_____. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre engajamento em A cidade é um só?. *Revista Negativo*. Dossiê: Cinema, Memória e Território. V. 1, nº1. Brasília, 2015.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro – Nova Fronteira, 1978.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Empresários, o governo do PT e o desenvolvimentismo. *Revista de Sociologia e Política* v.21, nº47: 21-29, set. 2013.

BUENO, Vera Americana. *Os cinejornais sobre o período da construção de Brasília*. 2º ed. Brasília, Fundação Nacional pró-memória, 1988.

BULLRICH, Francisco. Utopia e realidade urbanas. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.

BURGERS, Iris. Transient glamour: the filmic representation of airports and its relation to real life architectural developments. In: HALLAM, Julia; KRONENBURG, Robert; KOECK, Richard; ROBERTS, Les (org.). *Cities in film: architecture, urban space and the moving image*. International Interdisciplinary Conference. Liverpool, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, João Paulo de Freitas. *O inferno do agora*: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017). Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. São Paulo, 2019.

CAMPOS, Fernando Coni. Entrevista reproduzida na Revista *Contracampo* e originalmente publicada em *O Pasquim* em 12 de novembro de 1974. Captado em: <http://www.contracampo.com.br/51/entrevistaconi.htm> . Acesso em: 10 de abril de 2016.

CAMPOS, Márcia Aparecida Ferreira. *A política econômica do governo Kubitschek (1956-1961): o discurso em ação*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

CARAM, Bernardo; SOUZA, Nivaldo. Congresso eleito é o mais conservador desde 1964, afirma Diap. <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,congresso-eleito-e-o-mais-conservador-desde-1964-afirma-diap,1572528>.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *A ideologia do desenvolvimento: Brasil JK-JQ*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____.A ideologia persistente do desenvolvimentismo. Entrevista realizada por Silene de Moraes Freire e Mariela Natália Becher. *Em Pauta – teoria social e realidade contemporânea*, Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) – Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *Luz, câmera, educação!* O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar. Dissertação da Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, 2008.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema candango* – matéria de jornal. Brasília: Cinememória, 2002.

_____.No país do faraó Kubitschek. In: CARVALHO, Vladimir (org.). *Conterrâneos velhos de guerra*. – Brasília: GDF/ Secretaria de Cultura e Esporte/ Fundação Cultural do DF, 1997.

_____.Vladimir Carvalho. (depoimento, 2010). Rio de Janeiro, *CPDOC*, 2010. 40p

CASCUDO, Luís da C. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro – Edições Ouro, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre utopia*. In: *Ciência e cultura*, v.60, n.sp, p.7-12, 2008.

_____. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHION, Michel. *El sonido – música, cine, literatura*. Ediciones Paidós Iberica – Buenos Aires, 1999.

CODEPLAN (Companhia de Planejamento do Distrito Federal). *Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios- PDAD 2018*. Secretaria de Fazenda, Planejamento, Orçamento e Gestão. Brasília, 2019.

_____.*Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD 2015 de Ceilândia*. Secretaria de Fazenda, Planejamento, Orçamento e Gestão. Brasília, 2016.

COELHO, Marcelo. O lugar das ilusões: Brasília e os paradoxos do desenvolvimentismo. *Revista Lua Nova* n°23, março de 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

_____.*O desvio pelo direto*. Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Forumdoc. Belo Horizonte, 2010.

CONSTANT, Nieuwenhuys. O grande jogo do porvir. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

CORBISIER, Roland. Brasília e o desenvolvimento nacional. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. ArDF: CODEPLAN, DePHA – Brasília: GDF, 1991.

_____.Ingredientes da concepção urbanística. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.

_____. *Brasília revisitada*. Anexo I do Decreto nº 10.896/1987 – GDF nº 314/1992-Iphan – Brasília, 1992.

COSTA, Maria Elisa. A superquadra em números e contexto. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.

COUTO, Bruno Gontyjo. *Ideologia e utopia de Brasília: disputas em torno do projeto de Brasil moderno*. Instituto de CS. Dissertação de Mestrado do Departamento de Sociologia da UnB. Brasília, 2013.

DAEHN, R. *50 filmes que marcaram a cidade*. Correio Braziliense, Brasília, DF, 4 abr. 2017. Disponível em: <bit.ly/2IsxTEX>. Acesso em: 14 mar. 2018.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. EbooksBrasil. São Paulo: Coletivo Periferia, 2003a.

_____. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. Posições situacionistas a respeito do trânsito. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. Perspectivas de modificações conscientes da vida cotidiana. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. A declaração de Amsterdã. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. Teses sobre a revolução cultural. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. e WOLMAN, Gil. A user's guide to détournement. In: KABB, Ken (org.). *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets; Edição: Revised ed. (1 de março de 2007).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart – São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERNTL, Maria Fernanda. *Além do plano: a construção das cidades satélites e a dinâmica centro-periferia em Brasília*. XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. São Carlos, 2016.

- ECO, Umberto. Os códigos externos – o exemplo de Brasília. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- ELMOR, Caroline. “O audiovisual não consegue ser tão absurdo como Temer”. Acesso em 3 de janeiro de 2018. Disponível em: [:https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-01-2018/o-audiovisual-nao-consegue-ser-tao-absurdo-como-temer.html](https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-01-2018/o-audiovisual-nao-consegue-ser-tao-absurdo-como-temer.html).
- EMILIANO, João Fortaleza de Aquino. Kierkegaard e Debord: o devir, a ambiguidade e o desvio. In: *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2006 (Coleção Argentum Nostrum). P.161-180.
- EVENSON, Norma. O simbolismo de Brasília. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- FEENBERG, Andrew. *Alternative modernity: the technical turn in Philosophy and Social Theory*. Los Angeles/ Berkley: University of California Press, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*– o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, Marcius. Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”. *Revista Significação*. Ano 39, n.º38 – São Paulo, 2012.
- FREITAG, Barbara. *Utopias urbanas*. Conferência pronunciada no X Encontro da Sociedade Brasileira de Sociologia. Fortaleza, 2001.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Vol. XII. Rio de Janeiro - Editora Imago, 1969.
- FURTADO, Natalia Amarante. Hollywood sai, Ceilândia fica. Entrevista com Adirley Queirós. Acesso em 3 de janeiro de 2018. *Revista Trip*, 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>.
- GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília; Ed. Universidade de Brasília, 2009.
- GIMENEZ, Luis Espallargas. Brasília – o jogo dos sete erros. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Brasília nos filmes da Novacap*. Trabalho apresentado no X Encontro Regional Sudeste de História Oral. Campinas, 2013.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 – (Coleção Leitura).
- GOMES, Paula; SUPPIA, Alfredo. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica (2014). *Doc on-line*, n.º18, setembro de 2015, www.doc.ubi.pt, pp.389-413.
- GORELIK, Adrián. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília. *Revista Serrote* n.10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.
- GORENDER, Jacob. Introdução. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Clássicos).
- GRAEFF, Edgar Albuquerque. Unidade de vizinhança. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.

GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. In: *Catálogo do forumdoc.bh2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. BH: Filmes de Quintal, 2014.

GUIMARÃES, Victor; HORA, Tatiana. Potências da contaminação: *A cidade é uma só?*. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *Revista GEOgraphia – Ano XI, n°17*, 2007.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Coleção História e Historiografia).

_____. *Tempo, história e escrita da história: a ordem do tempo*. Revista de História 148 (1º - 2003), 09-34.

HOBBSAWM, Eric e RENGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Frederico de. *O espaço de exceção – Brasília*: FRBH, 2018.

_____. Da Carta de Atenas à cidade de muros. *V Seminário Nacional Docomomo Brasil*: São Carlos, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo – Companhia das Letras, 1993.

HOUAISS, Antônio; SALLES, Mauro de. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. 1.ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IBGE. *Panorama da População do Distrito Federal*. 2018. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/df/panorama> Acesso em: 1º de abril de 2019.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Crítica ao urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Questões preliminares à construção de uma situação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Contribuições para uma definição situacionista de jogo. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. A fronteira situacionista. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. With and against cinema. In: *On Debord*. Grey Room 52 – Londres, 2013, pp.6-17.

_____. Cinema after Alain Resnais. In: *Situationist International Online*. Dezembro de 1959. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/resnais.html> Acesso em: 4 de setembro de 2018.

_____. Détournement as negation and prelude. In: KABB, Ken (org.). *Situationist International Anthology*. Bureau of Public Secrets; Edição: Revised ed. (1 de março de 2007).

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – historia psicologica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Apresentação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. A utopia e o ser realmente existente. In: GAZZOLA, Ana Lúcia de Almeida (org.). *Espaço e imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

_____. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Nova Iorque: Verso, 2005.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KHALIB, Abdelhafid. Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

_____. *Estratos de tempo: estudos sobre história*. 1ªed: Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KOTÁNYL, Attila; VANEIGEM, Raoul. *Programa elementar do bureau de urbanismo unitário*. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KUBITSCHEK, Juscelino. De Pampulha a Brasília – os caminhos da providência. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

_____. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000 (Coleção Brasil 500 anos).

KUNZRU, Hari. Genealogia do ciborgue. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAURINO, William. Gentrificação da cidade modernista: Brasília. *Revista Cadernos da Metrópole*. São Paulo, v.17, n.33, pp.155-178, maio 2015.

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP – Editora da Unicamp, 1990 (Coleção repertórios).
- LEONE, Eduardo. Como uma ópera: *Conterrâneos velhos de guerra*. *Comunicação e Educação*, São Paulo, [3]: 70-80, mai-ago, 1985.
- LINHARES, Carolina. Comissão da Verdade de MG diz que JK provavelmente foi morto. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/12/1942867-comissao-da-verdade-de-mg-diz-que-provavelmente-jk-foi-morto.shtml>. Acesso em 09/12/2018.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo – crônicas*. Rio de Janeiro: Ed.; Rocco, 1999.
- LORENTE, José Ignaio. Miradas sobre la ciudad: la sinfonía como representación de la urbe. *Revista Zainak – Cadiernos de Antropología-Etnografía*, n.23, 55-69, Logroño, 2003.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÜTTICKEN, Sven. Guy Debord and the cultural revolution. In: *On Debord*. Grey Room 52 – Londres, 2013, pp.6-17.
- MANHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- MARGULIES, Ivone. Exemplary bodies: reenactment in Love in the city, Sons and Close up. In: MARGULIES, Ivone (org). *Rites of Realism: essays on corporeal cinema*. Duke University Press, 2003.
- MARTÍN, Maria. Empresários redobram pressão contra Governo Dilma e cobram apoio do Congresso. Acesso em 20 de dezembro de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/30/politica/1459289168_509972.html
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Clássicos).
- MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário?– atualidade e história em A cidade é uma só?. *Devires – Cinema e Humanidades*. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.8n.2 (2011).
- _____. *Memória contra utopia: Branco sai, preto fica*. Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS): Brasília, 2015.
- _____. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*. ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). *Brasil distópico*. (Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017).
- _____. *Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós*. *Catálogo do 21º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte, 2017.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- MORAVIA, Alberto. Brasília barroca. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- MUSSEL, Felipe Schultz. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. Dissertação do PPGCOM da UFF. Niterói, 2016.

- NACACHE, Jacqueline. Territórios de l'imaginaire: histoire et théorie du hors-champ au cinéma. In: BELLOI, Livio. *Revue Belge du cinéma*. N°31, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. – São Paulo, Contexto, 2014.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. *Documentary reenactment and the fantasmatic subject*. *Critical Inquiry*, vol.35, n°1 (Autumn 2008), pp.72-89 – University of Chicago Press: Chicago, 2008.
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Proj. História, PUC-SP, n. 10, dez. 1993.
- NUNES, Brasilmar Ferreira; BANDEIRA, Lourdes. A urbanidade em uma cidade nova. *Revista Humanidades*, n°56. Brasília: Ed. UnB – Dez. 2009.
- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Revista Significação*. Ano 39, n°37. São Paulo, 2012.
- _____. *De la fiction*. Éditions De Boeck Université. 1° ed. Coleção Arts et Cinéma. Bruxelas, 2000.
- OLIVEIRA, Rômulo. *Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso*. Dissertação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. In: GINZBURG, Jaime e UMBACH, Rosani Ursula Ketzer (org.). *Literatura e autoritarismo*. Letras n. 22. Santa Maria, 2001.
- PAVIANI, Aldo. *Geografia urbana do Distrito Federal: evolução e tendências*. Revista Espaço & Geografia, vol. 10, n°1 (2007).
- PEDROSA, Mário. Introdução à arquitetura brasileira. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Fabiano. A pré-história da indústria automobilística do Brasil. *Revista Quatro Rodas*. Acesso em 20 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://quatorodas.abril.com.br/noticias/a-pre-historia-da-industria-automobilistica-no-brasil/>
- PEREIRA, José Maria Dias. Uma breve história do desenvolvimentismo no Brasil. *Cadernos do desenvolvimento*, Rio de Janeiro, v.6, n.9, jul.-dez. 2011.
- PERROTA-BOSCH, Francesco. Niemeyer, de santo a milagreiro. *Revista Serrote* n.28 – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.
- PIMENTEL, David Kleber Sombra. *O plano piloto de Ney Gabriel de Souza, Ceilândia: um lugar, uma centralidade. Uma solução ou a conquista da cidade?*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2017 (dissertação de mestrado).
- PINTO, Céli Regina Jardim. A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015). *Revista Lua Nova*, São Paulo, 100: 119-153, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos* – Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

POSSENTI, Camila; PONTILI, Rosângela Maria. *Influências do PAC no setor da construção civil, no período de 2007 a 2012*. Conferência Internacional de Gestão de Negócios. Cascavel, 2015.

QUINTANILHA, Sergio. Dilma destruiu o legado de Lula no mercado de automóveis. *Revista Motorshow*. Acesso em 20 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://motorshow.com.br/dilma-destruiu-o-legado-de-lula-no-mercado-de-automoveis/>

RAIMUNDO, Sílvia Lopes. Bandeirantismo e identidade nacional: representações geográficas no Museu Paulista. *Terra Brasilis* – Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. N°6, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. “When we were on the Shenandoah”. In: *On Debord*. Grey Room 52 – Londres, 2013, pp.6-17.

_____. *O espectador emancipado* – São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Diego Mauro Muniz. *Internacional Situacionista e Superstudio: arquitetura e utopia nos anos 1960-1970*. Tese da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*. Brasília: Editora UnB, 2008.

RICARDO, Pablo. *Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida*. Tese do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIEDER, John. Embracing the alien: science fiction in mass culture. *Science fiction studies*, vol.9, n°1 (Mar., 1982) pp.26-37.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Georgete. *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Dissertação do Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, 1990.

SAMPAIO, Juliana de Arruda. *Construções: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas*. Dissertação do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SANTANA, Marco Aurélio. Ditadura militar e resistência operária: o movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. *Revista Política e Sociedade*, n° 13 – outubro de 2008.

SANTOS, Milton. Brasília e o subdesenvolvimento brasileiro. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, vol.5, n.1 (1994), p.1-37. Publicado por Penn State University Press.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

- SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires* – Belo Horizonte, v.6, n.2, p.12-27, jul/dez. 2009.
- SEGRE, Roberto. A persistência dos símbolos. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2012.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: escritura da memória. In: SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SENRA, Stella. Memória e exílio: o cinema de Vladimir Carvalho. In: CARVALHO, Vladimir (org.). *Conterrâneos velhos de guerra*. – Brasília: GDF/ Secretaria de Cultura e Esporte/ Fundação Cultural do DF, 1997.
- SERRAT, Hannan. *O canto do povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*. Dissertação do PPGCOM da UFMG. Belo Horizonte, 2016.
- SMITH, Jason E. Guy Debord, filmmaker. In: *On Debord*. Grey Room 52 – Londres, 2013, pp.6-17.
- SOUSA, Fabio A. M. *Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo*. Dissertação da USP. São Paulo, 2013.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. A mitologia bandeirante: construção e sentidos. *Revista História Social*. N° 13, pp.151-171. Campinas, 2007.
- STENZEL, Emilia; DORFMAN, Gabriel. O começo. In: KIM, Lina; WESELEY, Michael (org.). *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.8-93.
- SUPPIA, Alfredo. *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood* (Tese). Unicamp, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, 2007.
- _____. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo sci-fi em Branco sai, preto fica. *Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v.24, 2017.
- SUVIN, Darko. *On what is and what is not SF narration: with a list of 101 Victorian books that should be excluded from SF bibliographies*. In: *Science fiction studies*. V. 5, p.1, março de 1978.
- THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. *Tempo Social; Revista de Sociologia*. USP, São Paulo. 10(2): 63-100, outubro de 1998.
- TÔRRES, Raquel Mundim. *O inferno e o paraíso se confundem: viagens de brasileiros à URSS (1928-1933)*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.
- VESENTINI, José William. *A capital da geopolítica*. São Paulo: Ática, 2001.
- VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. *Utopian literature*. Cambridge Collections Online: Cambridge, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosaac e Naify, 2013.

_____.Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.70-85, jan-dez, 2004.